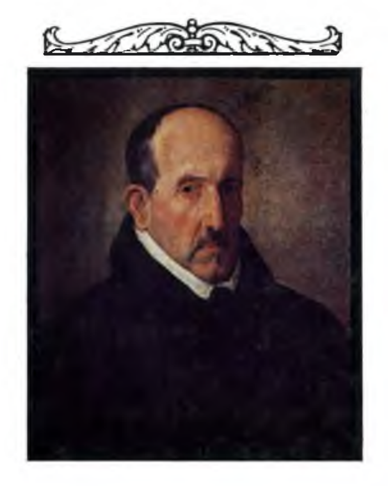
RAIMUNDO LIDA

ESTUDIOS HISPÁNICOS



El Colegio de México

ESTUDIOS HISPÁNICOS

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
XVI

Raimundo Lida

ESTUDIOS HISPÁNICOS

Prólogo de Carlos Blanco Aguinaga
Edición de Antonio Alatorre



EL COLEGIO DE MÉXICO

Retrato de Luis de Góngora, por Velázquez, Museum of Fine Arts, Boston.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.

Primera edición, 1988

ISBN 968-12-0366-6

Impreso en México/*Printed in Mexico*

PRÓLOGO

''Todo anda, en Sarmiento, entrelazado'', escribe Raimundo Lida en uno de sus ensayos más ricos y complejos. Pero, ¿sólo en Sarmiento? También en Lida, seguramente porque su visión crítica tiene un centro muy definido: la pasión por el lenguaje. De ahí que resulten inseparables trabajos suyos que, por otros motivos, aparecen recogidos en volúmenes distintos. Así, por ejemplo, su magistral estudio sobre Bergson y las publicaciones de lingüística del Instituto de Filología de Buenos Aires, en las que colaboró con Amado Alonso, son inseparables de la atención que dedicó a las ''palabras de Sarmiento'', a las ''palabras de Juan Ramón'', a las ''palabras de Gabriela'', o a la sintaxis de Quevedo, al estilo de *La gloria de don Ramiro*, a los neologismos y al ritmo de Darío (o, en la vida más cotidiana, del regocijado asombro con que recogía un inesperado giro lingüístico cualquiera en la conversación de un amigo).

Pero el lenguaje es expresión: sociedad y persona en armonía o en conflicto; vía por la que avanzan los seres humanos hacia sí mismos. En este sentido, no sería absurdo afirmar que el centro, la pasión central de Raimundo Lida, en la vida y en la literatura, fue la búsqueda de la dignidad, de los caminos que van marcando los humanos en su voluntad de afirmar el bien y la justicia; o, a la inversa, de los fallos, las tergiversaciones, los asaltos a esa necesidad de bien y de armonía. De ahí la atención que presta a la labor de un Silva Herzog, labor que Lida encuentra revelada en dos palabras que repetía aquel maestro: esto que hacemos (o tenemos que hacer, que haremos), verá usted, será *cosa buena*. Y de ahí sus breves, hermosas páginas sobre Machado, su apreciación por la ''pedagogía de humanidad y civilidad'' de Gabriela Mistral, su goce ante la visión del mundo de Jorge Guillén, la atracción que sentía por la violencia (y perversiones) de Quevedo, por la lucidez de Sor Juana, las batallas de Sarmiento, las necesidades de amigos y alumnos.

Sólo que no en abstracto. Son concretos los textos y concretas son las historias y las tierras —países, continentes, culturas— que los producen. Por ello, también puede decirse que América es asunto central de la vida y la obra de Lida: siempre ese pensar en Sarmiento y Martín Fierro, en la grandeza y miserias de Rubén, en la vida y el lenguaje de Martí (que se opondrían, por ejemplo, a la violencia y a la farsa demagógica de Perón), en la generosidad, la cultura y la cortesía mexicanas,

reflejadas, por ejemplo, en Alfonso Reyes. Y siempre ahí también —contra chauvinismos— su amor por la inteligencia española cuando, a cualquier nivel, se revela capaz de asaltar prejuicios, romper barreras, crear hacia la libertad.

¿Y lo demás? "Para juzgar las calidades de la cultura hispanoamericana —escribía Lida a propósito de Henríquez Ureña—, acúdase sin miedo a escala universal". Añadiendo: "Recuérdese, por otra parte, que Hispanoamérica es, sí, muy americana y muy hispánica, pero que sus mejores hijos se han señalado por su vocación de universalidad". Así Raimundo Lida, cuya vida y obra se fundaban en un vasto conocimiento que —en trato siempre renovado— iba de los presocráticos a Wittgenstein, de Homero y Virgilio a Mallarmé y Mayakovski, de Tomás Moro a Marx y Freud, de los predicadores de Nueva Inglaterra a William James. . . Por no hablar de sus conocimientos musicales, de su gusto por la pintura, de su afición (¿desmesurada?) por el ajedrez. Inagotable mundo de la creatividad humana en el que Raimundo Lida vivía.

No podemos, pues, sino pensar que el centro de su vida y su obra, ese misterioso núcleo que hace que, también en él, todo ande "entrelazado", fue sin duda el humanismo. Humanismo en el sentido tradicional, como se usa ya muy poco (sabiduría, erudición, rigor, conocimiento de los clásicos); pero humanismo moderno: actitud crítica, un estar siempre al corriente de lo que se escribía en su tiempo en varias lenguas, una actitud alerta ante las transformaciones sociales, una atención solícita a los cuidados del prójimo y a la enseñanza. Y, *siempre*, aquella capacidad de asombro. En suma: *humanismo* en toda la amplitud de su significado.

De ahí que resulte, en verdad, imposible separar unos de otros sus trabajos; como inseparables eran en él su escritura y su labor enorme de maestro.

Sin embargo, claro está, hay asuntos, obras, autores a los que Raimundo Lida dedicó trabajo más sostenido, más sistemático que a otros. De ahí que al recoger en su muerte sus estudios, tengamos, a más de la segunda edición de *Letras hispánicas*, un tomo sobre Quevedo, otro sobre Darío y un tercero sobre filosofía del lenguaje. De todos estos libros, sin embargo, quedaban excluidos estudios significativos: son los que, por el momento, se recogen en este volumen.

Un volumen que, naturalmente, tiene características similares al resto de sus libros: también aquí es generalmente el lenguaje el punto de partida para la comprensión de la visión del mundo de los autores

estudiados, siendo mayor o menor el énfasis en los asuntos que he calificado de centrales en su vida y obra. Por lo demás, hay para gustos diversos. A quien esto escribe le interesan en particular en este volumen el ya citado artículo sobre Sarmiento, donde —en efecto— vida y lenguaje se ven perfectamente entrelazados; el estudio sobre la técnica del relato en *La gloria de don Ramiro*, temprano ejemplo de crítica estilística en el cual, tras el análisis minucioso, y por oposición a románticos impresionismos, se nos explica con confianza que "la inteligencia es menos apta para quitar misterios al misterio que para añadirle motivos de maravilla"; el generoso, agradecido homenaje a Silva Herzog (¡México nuestro de tantos y tantos desterrados!); el pleno, sabio, maduro trabajo sobre el "Vértigo del *Quijote*". Pero también, ¿cómo no gozarse en su diálogo con Borges, en el estudio de las décimas de Jorge Guillén, en las acertadas palabras sobre *Poeta en Nueva York* que forman parte de "Así que pasen treinta años"?

Los trabajos, cortos y largos, aquí recogidos recorren más de cuarenta años de insistente atención al fenómeno literario, en América y en España. Verá el lector que, con más o menos fuerza, en todos vibra lo que María Esther Vázquez, la testigo del diálogo Lida-Borges, llamó justamente "la pasión literaria". Que fue siempre en nuestro maestro pasión de vida.

CARLOS BLANCO AGUINAGA

California-Euskadi, 1982.

I

ACTUALIDAD DEL *AMADÍS*

Hace unos años, entre aquellas pulcras ediciones de "Signo" cuidadas por filólogos de la talla de Dámaso Alonso, Pedro Salinas y Jorge Guillén, se publicó el *Reloj de príncipes* a cargo de un joven investigador argentino, Ángel Rosenblat, formado en el Instituto de Filología de Buenos Aires y luego en los más altos centros universitarios de España, Francia y Alemania. Con su versión del *Amadís de Gaula*, hoy insiste Rosenblat* en el noble empeño de acercar al lector de nuestros días estos grandes libros que con el rodar de los tiempos han venido a quedar un poco a trasmano. Pero si ya entonces sorprendía la ciencia segura y el juicio sobrio y sagaz del nuevo hispanista, su *Amadís* revela ahora, junto a esas cualidades, otras más raras aún. Porque Rosenblat no se ha contentado con darnos un *Amadís* en epítome. Él ha reelaborado la novela inmortal. La ha aliviado de digresiones y de discursos moralizadores; de esa vaguedad o desorden con que tan a menudo la acción suele diluirse en episodios laterales; de fatigosas referencias a lo ya dicho o a lo por decir; de repeticiones, dudas y tanteos en el relato (pasaje hay en que el narrador tardío del *Amadís* señala no menos de cuatro versiones propuestas, antes de decidirse por una de ellas). Concentrando en lo esencial la materia de cada capítulo, y hasta aligerando sus encabezamientos en breves y poéticos nombres —"El anillo del rey", "La fuente de los olmos", "La paz", "Las bodas"—, Rosenblat ha sabido infundir nuevo vigor y gracia en la novela envejecida.

¿Envejecida? Sólo desde la Contrarreforma. "El *Amadís* no fue nunca obra arcaica: las refundiciones lo pusieron siempre al día y mantuvieron su popularidad; después del siglo XVI cesa esa labor, y se transforma en libro de eruditos". Esto nos dice Rosenblat en prólogo sabio y conciso donde va mostrando el nacimiento e historia del libro celebérrimo, su significado, su estilo, su puesto entre las novelas de caballerías, las crecientes y menguantes de su fama. La historia del gran justador fue asiduamente saboreada por público extensísimo y diverso, sediento de asombros, dispuesto en todo instante a huir del mundo y perderse en sueños. Almas como la de Miguel de Cervantes, oprimidas por su propia época y vueltas con el recuerdo y la fantasía hacia tiempos mejores, debieron sentirse fascinadas por esa maravillo-

* *Amadís de Gaula*, novela de caballerías, refundida y modernizada por Ángel Rosenblat. Losada, Buenos Aires, 1940.

sa estilización del pasado. Cervantes fue devoto lector del *Amadís*, "el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto". Y hoy cuesta no leer el *Amadís* a través del *Quijote*.

Almas oprimidas por nuestra propia época buscan todavía consuelo en aquel mismo pasado. No habría por qué tomarlo a mal si buscaran con inteligencia y conocimiento; si advirtieran que ser antimoderno es uno de los modos, y no el mejor, de ser moderno; si no invocaran tan confiadamente una Edad Media sin dóndes ni cuándos. También entre nosotros abundan los medievalistas *unius libri* —ese libro suele ser el de Landsberg— capaces de resumir en una interjección admirativa diez siglos enormes. (El caso contrario no es menos conocido, ni menos lamentable.) ¿Qué mejor ocasión para acercarse al dios ignoto por el cual juran de oídas? Aquí se les ofrece, en terso castellano actual, una de las creaciones más representativas de la Edad Media. No hay ya estorbo idiomático que les impida el goce de entregarse a este folletín de príncipes. Folletín transparente, limpio de la sórdida materia con que están hechos los folletines de hoy. Fino ajedrez en que cada pieza vale ante todo por lo que es ella misma —hombre, mujer, isla, bosque, castillo, ciervo, torneo, canción— pero además por el giro, a la vez previsible y sorprendente, de cada lance y por la luz de milagro que envuelve la partida entera. También el narrador, y hasta los personajes, asisten absortos al juego. "Quedaron maravillados de oír cosas tan extrañas y desearon probar fortuna. Sus fuertes corazones no estaban satisfechos más que cuando emprendían sin temor aquello en que los otros fracasaban. Anduvieron hasta que se puso el sol y llegaron a un valle donde vieron tiendas y gentes". A esto invita el *Amadís*: a andar, ver y maravillarse. Se lee el capítulo XIII de la Tercera Parte, y no parece que pueda haber en el mundo felicidad mayor que la de llegar a Constantinopla. Se lee la novela toda, y por largo rato se prolonga en el espíritu, con la resonancia jitanjafórica de sus nombres propios, el gallardo movimiento de sus episodios, donde combates, reconocimientos, amores y muertes se suceden como los pasos de una noble danza.

Esos nombres y esas aventuras bullían en la mente de los españoles que por primera vez llegaron a América. El mismo Rosenblat explicaba hace unos meses, en lúcido ensayo, cómo las visiones de caballería se entrelazaban con los recuerdos de la tierra natal y con las descripciones fabulosas leídas en Plinio y en Marco Polo, y cómo a través de ellas forjaron los conquistadores su imagen del continente nuevo, de sus selvas, sus ciudades y sus hombres. Las historias de ca-

balleros andantes vinieron luego a América como mercancía de contrabando, y en estos puertos se gustaron a escondidas. Desde muy atrás llega, pues, a las mentes curiosas de nuestros países la inclinación a esta lectura. Agradezcamos todo intento de avivar su culto, como culto de lo mejor de España en América.

¿Y no es especialmente significativo que este nuevo avatar del *Amadís* sea obra de quien a su dominio de la literatura española une tan singular interés y versación en lo americano? Conocíamos a Rosenblat por sus trabajos de la *Revista de Filología Española* y de *Tierra Firme* y por sus recientes artículos de *La Nación*, llenos de certeras observaciones sobre la lengua y cultura argentinas. Lo sabíamos colaborador de Amado Alonso en estudios de importancia decisiva para el conocimiento del castellano de América. Feliz idea la de acudir a tan probado hispanista y americanista para quitar a la vieja novela su herrumbre de siglos. No cabe mejor empleo de esa noble vocación que hacer salir de estos mismos puertos americanos un Amadís remozado y ágil, hoy que ya puede andar a cara descubierta.

LO DEMONÍACO EN LA *CELESTINA*

Al examen de la genial Tragicomedia dedica el último volumen de *Homenaje a Vossler* algunas de sus mejores páginas. En ellas estudia Franz Rauhut (ya conocido por otros trabajos sobre literaturas románicas)* el personaje protagónico como símbolo o encarnación del mal. "Es un abismo de perversidad —había observado el más grande de los críticos españoles—, pero algo humano queda en el fondo". En la crítica posterior a la de Menéndez Pelayo reaparecen constantemente, más o menos amplificadas, otras notas que también él señalaba: la maldad "grandiosa y trascendental" de Celestina, su bajeza y plebeyez unidas a una astucia, una penetración, una sagacidad incomparables. Rauhut insiste más bien en lo que considera —oponiéndose a Azorín— carácter "mítico" de la protagonista. El poeta ha concentrado en ella todas esas fuerzas oscuras que rodean como un halo de fatalidad a los distintos personajes y que acaban por descargarse trágicamente en el destino de Calisto y Melibea. Celestina asume de este modo un papel de símbolo de lo demoníaco en el drama.

Ya tiene algo de demoníaco lo enorme, lo violento y excesivo de los rasgos con que se nos aparece, indirectamente, en el primer retrato que de ella se hace en la Tragicomedia: "Días ha grandes que conozco en fin desta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. . . A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere". Las palabras de Sempronio, que nos presentan en breve y enérgico clímax la figura exterior de la tercerona, su modo de ser psíquico y el de sus actividades, enfatizan ya lo simbólico —a fuerza de exageración— de su existencia, pues con el trazo final se transforma, como dice Rauhut, en un "Orfeo de la lujuria", en una criatura fantástica que hasta las piedras mueve con sus hechizos.

Pero, a la vez que figura mítica, es un alma individual y concreta. Dualidad que el lector nunca llega a sentir como contradictoria, pues lo simbólico, oportunamente suavizado por el humorismo del diálogo y de la descripción, no resuelve en frías abstracciones la historia personal de Celestina. Así, grotescamente demoníaco es el relato de cómo la aclaman los hombres y las cosas: "En los convites, en las fiestas, en las

* Especialmente el titulado "Lo romántico y lo musical en la lírica de Mallarmé" (Marburgo, 1926, anejo de *Die Neueren Sprachen*).

bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella pasan tiempo. Si pasa por cabe los perros, aquello suenan sus ladridos; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando la pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dicen. . . Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar; si va entre los herreros, aquello dicen sus martillos; carpinteros y armeros, herradores, caldereros: todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre. Cántanla los carpinteros, péinanla los peinadores; tejedores, labradores en las huertas, en las viñas, en las segadas, con ella pasan el afán cotidiano; al perder en los tableros, luego suenan sus loores; todas cosas que se hacen, a doquiera que ella está, el tal nombre representan [nótese el ritmo de esta prosa poemática]. . . ¿Qué quieres más, sino que si una piedra topa con otra, luego suena. . . [aquí el irrepetible estribillo]?" —Palabras que son como una sacrilega parodia de los Salmos: "Los cielos declaran la gloria de Dios y la obra de sus manos; el día lo repite al día, y la noche a la noche".

Celestina misma entona loas, alguna vez, al Amor todopoderoso, que con tanta generosidad la hace medrar (I, 94 y 138; II, 36-38).* Y hasta el poeta se complace en "mitificar" a lo antiguo, como cuando Calisto dice, con agradecida alabanza, que Venus hubiera despertado en Dido el amor al Troyano antes con Celestina que con Cupido (I, 215). En otros pasajes la convierte socarronamente en verdadero eje de la sociedad en que vive, como si tuviese a su cargo una especie de registro oficial de la ciudad entera (I, 132). O se evocan tiempos pasados en que Celestina, en la cumbre de su poder, aparece rodeada de servidores y devotos (II, 46).

Si rastreamos ahora lo mítico y lo demoníaco saliéndonos del personaje central, no nos será tampoco difícil hallarlo como oscuro motor del drama. El amor mismo está demonizado. Violencia abismal —nos dice Rauhut— es la del *coup-de-foudre* que deja anonadado y balbuciente a Calisto. A partir de entonces, comienza una como mitificación sistemática de Melibea y del Amor. A la divinización de Melibea, que reaparece como motivo constante de un cabo a otro de la Tragicomedia (cf. I, 27, 32, 41, 44, (91), 123; II, 68, 73, 84, 210), y que es verosímilmente de procedencia medieval y trovadoresca, opone Sempronio, que la encuentra herética y blasfematoria, su credo ortodoxo. Lo cierto es que Calisto y Melibea se hablan con giros, con conceptos, con imágenes que más tarde emplearían los místicos españoles

* Cito por la ed. de Julio Cejador (Clásicos Castellanos), 3ª ed., Madrid, 1931.

para expresar sus arrobos de amor divino: "¡Oh mi señor e mi bien todo!" (II, 84). "¡Oh señora mía, esperanza de mi gloria, descanso e alivio de mi pena, alegría de mi corazón!" (II, 85). Compárese con las palabras de Santa Teresa en el *Libro de su vida*: "¡Oh sumo bien y descanso mío!"

En las quejas del viejo Pleberio, al final de la obra, vuelve por última vez el *leitmotiv* de la divinización del Amor: "Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traídos. Cata que Dios mata los que crió; tú matas los que te siguen" (II, 210). Amor, dios de muerte: este tema, que acompaña la historia de Calisto y Melibea en todas sus fases, hasta el desastre último, es, como recurso formal, un poderoso medio de unidad de composición. El *incipit* de la edición de 1501 subraya su importancia: "Síguese la comedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dicen ser su dios".

Y el desastre se anuncia desde el principio, con presagios, con corazonadas, con irónicas alusiones, con advertencias explícitas, como las que Calisto recibe de Sempronio (contra el amor) y de Pármeno (contra Celestina). En el acto I ya ocurre una situación que alude gravemente al destino: aquella en que Calisto duda de si ha de dejar o no que entre Celestina, y esto con una disposición escénica que destaca aún más sus analogías con el "motivo de la puerta", del teatro de Maeterlinck. Cuanto más próximo el desenlace, más fuerte es la sombra que arroja sobre el desarrollo del drama, más inequívocos los anuncios siniestros, que culminan con la muerte de la alcahueta y de los criados. Anuncios que Calisto parece interpretar muy bien, pero a pesar de los cuales sigue desafiando a su suerte: "¡Oh mi gozo, cómo te vas disminuyendo! Proverbio es antiguo que de muy alto grandes caídas se dan. Mucho había anoche alcanzado; mucho tengo hoy perdido. Rara es la bonanza en el piélago. Yo estaba en título de alegre, si mi ventura quisiera tener quedos los undosos vientos de mi perdición. ¡Oh fortuna, cuánto y por cuántas partes me has combatido!. . . Pues por más mal y daño que me venga, no dejaré de cumplir el mandado de aquella por quien todo esto se ha causado".

La descarga de lo demoníaco sigue golpe tras golpe. El suceso más extraño es en ella la muerte de Calisto. Su caída desde el muro, que no tiene en sí nada de imposible ni forzado, ha merecido graves objeciones de los críticos. Para el crítico racionalista, esa muerte se debe a mera casualidad; no está, pues, internamente "motivada". Pero mal

camino es ése para penetrar el sentido de un poema. Por cierto que la muerte de Calisto podría utilizarse como piedra de toque para apreciar cómo ha sido comprendida, o incomprendida, la obra toda, según se echa de ver principalmente en las variantes impuestas a la redacción primitiva. Ya con la intercalación de 1502 se intenta suavizar el brusco zigzag de dos escenas "motivando" la muerte de Calisto con el recurso de la venganza, que perjudica sensiblemente la idea original. Si la intercalación se debe al mismo autor de la versión primitiva, tendremos que concluir —observa Rauhut— que el poeta había dejado de comprender el sentido de su propia obra (lo que no tiene nada de asombroso ni excepcional: Eduard Sievers ha mostrado cómo Goethe olvida en el segundo *Fausto* un esencial medio de caracterización de sus personajes).

En análoga incomprensión han incurrido ciertos adaptadores modernos de la *Celestina*. Richard Zoosmann (1905) la transforma en una tragedia shakespeariana donde hace morir a Calisto en duelo. Y explica en su Introducción: "Lo que especialmente debía modificarse era el final, que, de acuerdo con los principios y reglas actuales del drama [*sic!*], resulta imposible, como que Rojas hace morir a Calisto por un accidente desdichado". Aunque la muerte del personaje no tenga "causa", en sentido racionalista, no por eso es casualidad arbitraria, sino violenta manifestación de lo irracional. No parece haber conexión *lógica* entre la muerte y el amor, pero en la irracionalidad en que el drama desemboca, amor y muerte, destino y demonía están identificados. La culpa de Calisto no está en desoír las advertencias del destino; su culpa es su mismo amor, su entrega total a lo *fascinans* y a lo *tremendum* —como dice Rauhut adoptando los ya clásicos términos de Rudolf Otto. Y lo *tremendum* acaba por devorarlo.

¿Hasta dónde llega, pues, lo cristiano-medieval en la *Celestina*? El rebajamiento del mundo, de la naturaleza y de la vida (o más bien la amonestación contra sus peligros) parece condecir perfectamente con las doctrinas del cristianismo; pero falta la tácita presencia del más-allá, y hasta la de un Dios no rebajado a Naturaleza. Ni es cristiana la *Liebestod* de Melibea, que antes hace pensar en el paganismo de la leyenda de Museo o en el demonismo de la de Tristán e Isolda. El imperio de lo *tremendum* recuerda la religión del Antiguo Testamento, en cuyo Yahvé hay rasgos comparables con los del amor divinizado por Calisto: ¡ese ciego arrebato de cólera contra los elegidos, que subleva a Pleberio en la *Celestina* y a Job en las Escrituras! Sin embargo, claro está que no hay que ir tan lejos para dar con los ante-

cedentes de las invectivas de Pleberio contra el Amor. Allí está la literatura prerrenacentista, allí Petrarca, que influye sobre todo en las largas declamaciones apasionadas de la *Celestina*, para la última de las cuales, justamente la de Pleberio, hubo de tener además presente Fernando de Rojas, según sugiere Menéndez Pelayo, la *Fiammetta* de Boccaccio. Con todo, a través de semejante dependencia, Rauhut cree poder advertir el tono y aun las palabras bíblicas: "Cata que Dios mata los que crió", "No pensé que tomabas en los hijos la venganza de los padres": frases que podrían tomarse por del Antiguo Testamento. No admite Rauhut que Américo Castro haya logrado probar la preponderancia del espíritu renacentista en la *Celestina*. Influencias aisladas, sí las hay, y muchas; pero falta el individualismo optimista, típico del Renacimiento —aun del Renacimiento español. El individuo *vale*, para el español de esa época, en la medida en que sirva a Dios o al rey. Dentro de esta concepción del mundo, el polo opuesto al demonismo de la *Celestina* (opuesto, pero en la misma línea que él) sería la mística del siglo XVI, donde al individuo trágicamente arrebatado por la naturaleza se contrapone el individuo que vence en sí mismo a la naturaleza, a lo *tremendum*, y se vuelve extáticamente a Dios, a lo *fascinans*.

VÉRTIGO DEL *QUIJOTE*

Ya se sabe: novela-mar, con su oleaje de sí y de no, en pluralidad y en unidad, en contrastes y fusiones infinitas (pero, en última instancia, un sí fundamental). No hay libro que más irresistiblemente envuelva al escritor, a la narración y al lector en su vaivén vertiginoso. Extraño modo de literatura que, sonriendo, nos empuja a trascender lo literario y a ver precisamente la culminación de lo literario en ese ir más allá. Es como si el *Quijote* fuese en cierto modo el mágico espejo o conciencia de la Novela toda, vuelta hacia el mundo y, simultáneamente, vuelta sobre sí misma. Admirable resulta, en la medida en que seamos capaces de descubrir sus sinuosos esquemas, el arte reflexivo con que Cervantes cumple su hazaña; aún más prodigioso es lo que en él rebasa incalculablemente toda geometría, en un desbordamiento de invención perpetua que invade hasta los mínimos detalles del relato y la meditación.

A lo que en el escritor es desbordamiento inventivo, responde en don Quijote y en Sancho una irrestañable abundancia de vida, de energía, de gracia. Y todo en crecimiento, desde las primeras páginas de la novela. Cervantes crece mientras escribe el *Quijote*; se va descubriendo, o inventando, a sí mismo. Es, al comienzo, el narrador que avanza con cautela, sin perder de vista lo conocido: sin perder de vista la biblioteca —el romance, el libro de caballerías, la parodia renacentista italiana. Hasta que da con su veta milagrosa, y se lanza con frenesí por ese camino sólo a él reservado.

En el centro, una figura grotesca, vacilante al principio, se agigantará a lo largo de las dos partes de la novela. La grandeza de alma ha sido para Cervantes tema de estudio continuo. La que él personalmente ha demostrado en la jornada febril de Lepanto y en sus años de cautiverio se transporta luego al formidable patetismo de la *Numancia*, y pasa en fin por una íntima metamorfosis. En adelante, la energía acumulada, lejos de estallar en explosiones de locura patética, se irá liberando gota a gota. Aunque siempre en tensión, ahora aparecerá vigilada, traducida en ironía y reserva. No renunciará Cervantes al juego exploratorio con las fronteras de la razón y la mesura comunes, e irá creando así una matizada serie de disparates admirables: el arrojo y turbulencia del *gallardo español*, la extraña generosidad del *amante liberal*, la ingeniosísima insensatez del pobre licenciado de vidrio. Y tantos más, y a tan diversas alturas. Pero, dominándolos to-

dos, la locura infinitamente vivaz e inagotable de Alonso Quijano el Bueno. A ella se aplica durante muchos años el genio de Cervantes —no una larga paciencia, sino una larga, paciente y activísima obsesión. Porque, en el ejercicio mismo de llevar adelante su novela, se desarrollan infatigables en el escritor, a la vez que sus fuerzas, sus ambiciosos planes. El cuento inicial se expande en multitud de personajes, ángulos y episodios. Todo rebosa alegría y generosidad creadoras. Todo es un darse en graciosa superabundancia, y un continuo declararse en favor de la vida.

Contra la prudencia del decir y el hacer corrientes, ésta es la máxima que parece imperar en el *Quijote*: "En la duda, no te abstengas". No te abstengas de hacer el bien. Quién sabe por qué caminos llegó hasta Cervantes, en forma de historieta popular, el viejo argumento cíclico de Epiménides:[1] "Todos los cretenses mienten; yo soy cretense; luego, he mentido al decir que los cretenses mienten; pero si la verdad es que los cretenses no mienten, yo, cretense, he dicho la verdad al afirmar que todos los cretenses mienten; pero. . ." Y así *ad infinitum*. El sofisma desafía a la razón e intenta paralizarla. Pues bien: hay un momento (II, 51) en que unos jueces perplejos acuden a Sancho Panza, flamante gobernador, para que los salve de la parálisis razonadora:

> Señor, un caudaloso río dividía dos términos de un mismo señorío. . . Sobre este río estaba una puente, y al cabo della, una horca y una como casa de audiencia, en la cual de ordinario había cuatro jueces que juzgaban la ley que puso el dueño del río, de la puente y del señorío, que era en esta forma: "Si alguno pasare por esta puente. . ., ha de jurar primero adónde y a qué va; y si jurare verdad, déjenle pasar; y si dijere mentira, muera por ello ahorcado". . . Pasaban muchos, y luego en lo que juraban se echaba de ver que decían verdad, y los jueces los dejaban pasar libremente. Sucedió, pues, que tomando juramento a un hombre, juró y dijo. . . que iba a morir en aquella horca. . . Repararon los jueces en el juramento y dijeron: "Si a este hombre le dejamos pasar libremente, mintió en su juramento, y, conforme a la ley, debe morir; y si le ahorcamos, él juró que iba a morir en aquella horca, y habiendo jurado verdad, por la misma ley debe ser libre".

[1] Francisco Rodríguez Marín, en su "nueva edición crítica" del *Quijote* (VI, Madrid, 1928, p. 59), sólo recuerda, a propósito de este lugar común sofístico, el pasaje de las *Noches áticas*, XVIII, cap. 2, en que Aulo Gelio enumera los temas filosóficos e histórico-filológicos de que solía conversar con sus amigos en Atenas, durante las saturnales; entre ellos, la *sophistica captio* siguiente: "Si miento y digo que miento, ¿miento o digo verdad?"

¿Qué acabará por sentenciar el señor gobernador, después de hacerse repetir una y otra vez el "intrincado y dudoso caso"? La buena voluntad y la acción cortan el juego *ad infinitum* de las alternativas seudológicas. El equilibrio, o marasmo, de la justicia literal se rompe en favor del perdón, como había aconsejado a Sancho su maestro don Quijote (II, 42: "Si acaso doblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dádiva, sino con el de la misericordia. . . No es mejor la fama del juez riguroso que la del compasivo"). No hay en estos casos abstención, empate posible: si tantas letras tiene un sí como un no, el sí de la caridad vale más. En la duda, sentenciar en favor del reo. Por encima de todas las dudas, viva la vida.

De la abundancia del corazón hablan, en este libro, no sólo la conducta y las palabras de sus héroes, sino el hacer mismo de Cervantes y el variadísimo comentario a ese hacer. Asombra el arte con que el novelista sabe decir, callar, insinuar, y hasta reclamar con orgullo y gracia nuestra admiración no sólo por lo que escribe "sino por lo que ha dejado de escribir" (II, 44). Asombra el pulso seguro con que va desarrollando y afinando esta red de sentidos inagotables. A cada momento deja entrever, en relámpagos, algo que va mucho más allá de lo que literalmente nos dice: invitaciones continuas a la cavilación que han sorbido el seso a tantos lectores de mente no bien aplomada, incapaces de ver que ese cervantino *más allá* no es el de la alegoría ni el símbolo expresos. Cualquier página del *Quijote* en que nos detengamos, aun la que más simple parezca a la primera lectura, nos llena de delicioso desconcierto en cuanto nos detenemos a explorarla, ahondarla y situarla adecuadamente en la totalidad de la obra. La sustancia misma del *Quijote* se nos da como un fluctuar y entrelazarse de vetas distintas fundidas en unidad riquísima e inapresable. Toda fórmula racional fracasa ante semejante tornasol. No se nos fuerza a escoger entre lo uno y lo otro —los muchos otros. Mil facetas y matices se nos presentan aunándose en un profundo e inexplicable movimiento integrador. No es prueba de verdadera grandeza, enseña Pascal, la capacidad de lanzarse por entero y a ciegas en tal o cual dirección, para alcanzar furiosamente uno de los extremos de la escala; no es ésta la verdadera grandeza, sino la que abraza los dos polos a la vez, y el espacio intermedio.[2] Una grandeza circular, de implicación mutua, de mítica serpiente que se

[2] "On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois". Con este epígrafe de Pascal inicia Albert Camus la primera de sus *Lettres à un ami allemand (Oeuvres complètes*, t. 4, *Essais politiques*, París, 1962).

muerde la cola, de paradoja viva y sin solución: ésta es la gloriosa especialidad de Cervantes. Dinámica *conciliatio oppositorum* que provoca a la vez simpatía y vértigo.

INTEGRACIÓN

Siempre móvil y equívoca se nos aparece, en la línea vertebral del relato entero, la locura del protagonista. Por lo pronto, locura y su opuesto. En la concepción literaria de esa precisa manía individual se encierra ya, con el anacronismo del caballero andante en la España de "no ha mucho tiempo", su dualidad de "loco sano". Y si don Quijote llega a veces a la extrema locura y a veces al extremo de la discreción y el ingenio, Cervantes irá percibiendo que ese "a veces" separa con demasiado rigor los dos extremos, y que ni siquiera la locura entreverada de sensatez alcanza a caracterizar suficientemente a su héroe. Don Quijote no es un necio; es nada menos que todo un loco, y su soberana locura no puede reducirse a dualismo escuetamente bipolar. Locura y discreción ya no pueden ser meros accidentes sucesivos y contradictorios que se limiten a alternar en don Quijote como una insistente enfermedad y unos breves intervalos de salud. Son un *tertium* único, no accidental, sino misteriosamente normal, una fusión originalísima de lo uno y lo otro. Aun después de repetirnos que las obras de don Quijote solían a menudo desmentir su juicio, "y su juicio sus obras", el novelista tiene buen cuidado de aclarar que el hidalgo, con sus consejos a Sancho gobernador, "mostró tener gran donaire, y puso su discreción y su locura en un levantado punto" (II, 43). Cuando los consejos, llevados por el propio hidalgo al papel, caen en manos de los duques, Cervantes vuelve a describir con toda precisión el ambiguo sentimiento que en ellos provocan: "los dos se admiraron de nuevo de la locura y del ingenio de don Quijote" (II, 44). Locura discreta, locura ingeniosa, en unidad reiterada. (Y, enlazándose con ella en parcial contrapunto, la mezcla de "asomos discretos y tontos" —II, 51— en los dichos y hechos de Sancho Panza).

El delirio caballeresco del héroe se sale de todos los esquemas familiares. Ni simetrías, ni curso típico, fácilmente previsible. Cuando don Alonso llega a tener seco el cerebro y rematado el juicio, viene a dar, no en un término medio de locura, no tampoco en esta o aquella manía accidental, sino en "el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo" (I, 1). El más extraño: manía superlativa y única. Y

mientras el personaje crece, sube de punto también la riqueza y calidad de su locura, se desborda de don Quijote, lo invade todo, pone a prueba el mundo, e introduce en él un maravilloso desorden. Sigue, para triunfar, los más diversos caminos. Don Quijote será, en la venta, el temible maniático a quien el cura y el barbero (no ciertamente el dueño de la bacía famosa) y varios otros espectadores, ya por burla, ya por evitar más peligrosos disparates, han de dar la razón, y reconocer que la bacía es yelmo. Será, en la playa de Barcelona, el caballero admirable que, vencido por el de la Blanca Luna, y jugándose la vida, le hará admitir que Dulcinea del Toboso es la más bella mujer del mundo. Tan exuberante locura no puede contenerse en el recinto de un alma individual, y extiende su contagio por toda la novela. Sancho Panza, el gran discípulo, suele ser agente de este proceso de difusión.

Pero desde el comienzo, y aun antes de aparecer Sancho, un temblor de indecisión ha ido apoderándose de cada realidad presentada. Empezamos por no saber siquiera el nombre exacto del hidalgo manchego: ¿Quijada? ¿Quesada? ¿Quejana? Cuantas más sean las hipótesis, cuanto más grave y profesional el tono del historiador, más graciosamente se envuelven los hechos narrados en una niebla de dudas. Los contornos vibran, por otro lado, en innúmeras escisiones y pluralidades verbales. Del tema del "caballero andante" irán brotando variaciones como "cualquier caballero andante o por andar" (I, 25), las "mal andantes caballerías" de don Quijote (II, 2) o los "arzobispos andantes" imaginados por Sancho Panza (I, 26). Sobre una dualidad fundamental de simpatía y tironeo crítico, todo se divide y subdivide en nuevas dualidades, todo se ramifica delicadamente. Y no es que, en cada una de estas oposiciones, un término destruya al otro; por el contrario, quedan sosteniéndose los unos a los otros en equilibrio vivo e inestable. En lo afectivo, burla y simpatía no se excluyen: el narrador puede reírse y sonreírse de sus personajes —no sólo de don Quijote— sin dejar de amarlos; unos mismos giros retóricos, como el de la "razón de la sinrazón", suenan cómicamente en cierto contexto (I, 1) y en otro con toda gravedad (I, 29). En lo intelectual, el *Quijote* lanza a cada instante "destellos en opuesto sentido",[3] pero nada más ajeno al bisel cervantino que los contrastes y rupturas de Quevedo y Gracián.

[3] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes,* Madrid, 1925, p. 294. Y unos renglones después: "Nos hace aquí falta algo de geometría literaria con múltiples dimensiones; y un poco de Pirandello no deja tampoco de tener su utilidad" (p. 295).

Pues una amplia y orgánica integración acompaña, en lo hondo, al zigzagueo, a las mil pequeñas y grandes sorpresas de esta narración imprevisible, y resuelve en unidad la deleitosa división de ánimo que su lectura suscita. En vez de tener que optar entre esto y aquello, como en las encrucijadas de la conducta moral y razonable, podemos asentir simultáneamente al no y al sí: a las prohibiciones dictadas por la sensatez, eliminadora de fantasías parásitas, y, en otro plan, a las afirmaciones de la locura generosa. Es justamente su amplitud y su organicidad lo que hace tan difícil circunscribir la gracia de Cervantes. ¿Cómo apresar el secreto de los grandes escritores luminosos y totales? Más explicable resulta Eurípides que Sófocles, más Dostoyevski que Tolstoi (y no estoy diciendo que Eurípides o Dostoyevski sean nada simples). Más fácil es caracterizar los admirables delirios del *Polifemo* y los *Sueños*, con sus núcleos bien individualizables de pasión, imaginación o ingenio, que la fuerza y la múltiple simpatía difusa de Lope. Pero el más difícil, el más elusivo, Cervantes. Nadie hay que con más gracia haya burlado los esquemas en que, a través de los siglos, se le ha querido enjaular. Nadie que tan victoriosamente siga desafiando a censores y panegiristas. Cuando, en el escrutinio de la librería de don Quijote, Cervantes parece a punto de dar su receta literaria, lo que nos da, a través del cura, son juicios complejos y sinuosos. El cura prefiere *Tirante el Blanco* porque "aquí comen los caballeros y duermen en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros de este género carecen" (I, 6). ¡Cuánta ingenuidad, doscientos años después, la del *Essay on Chivalry* de Sir Walter Scott, indignado ante la mezcla escandalosa de idealización y corrupción que el *Tirante* refleja!

Ni por un momento se detiene el trabajo de esta soberana inteligencia inventora, y las maravillas se suceden unas a otras como si fuesen la normalidad misma. Cervantes, discretísimo taumaturgo, cumple el milagro sin necesidad de anunciarlo a gritos. Y cuando se le ocurre comentarlo —sin gritos—, añade, sonriendo y con pulso seguro, una maravilla más, en segundo grado. El juego en planos distintos (aunque no aislados) se hace en él habitual, lo que obliga al lector a un incesante combinar diversas líneas de percepción y meditación. Habitual el contrapunto entre naturalidad e insensatez, entre solemnidad y disparate, en que Cervantes —con gracia que se acerca a veces, en esta dirección, a la de Lope de Rueda— se ha ejercitado incesantemente en prosa y verso. Al final del primer *Quijote*, caballero y escudero vuelven a la aldea, y Teresa Panza pregunta a su marido, antes que nada,

si viene bien el asno. "Viene mejor que su amo", rezonga Sancho. Y ella exclama entonces: "Gracias sean dadas a Dios que tanto bien me ha hecho". El diálogo que sigue no tiene tampoco desperdicio: Teresa insiste en sus interesadísimas preguntas, y Sancho, inseguro y enfático a la vez, se lanza a elogiar, entre reticencias y exageraciones, las aventuras caballerescas, como asunto que ya él domina a la perfección. El gran discípulo es ahora, ante su mujer, maestro lleno de suficiencia. Es siempre Sancho, claro está, pero ya no el mismo. El lector debe mantenerse alerta para saborear cómo en la conducta actual de cada personaje transparece su pasado íntegro. Alerta, pues nunca se sabe hasta dónde llegan las intenciones precisas de autor tan complejo.

No estará de más que el comentarista de Cervantes prepare su ánimo a la tarea con cierta irónica resignación. Obligado a recorrer ciertos trechos, y no más, de la creación cervantina, hágalo sin embargo con aguda conciencia de la totalidad, y de las inevitables limitaciones de su comentario. Recuerde que, si todo gran libro es conflictual y múltiple, éste lo es en proporción vertiginosa; que, a distintas alturas, distinta es la cosecha que rinde al lector (para el lector ideal, los variados niveles de atención se conjugarán en unidad armoniosa); que el *Quijote* se nos da como organismo, no como teorema, de suerte que será en vano el querer aplicar al modo de enlazarse sus momentos, y de repercutir unos en otros, tales o cuales métodos de análisis válidos acaso para obras de estructura más simétrica, por muy disimulada que esté. Recuerde por último que, en libro en que el todo vale infinitamente más que la suma de las partes, recortar un concreto episodio, una ocurrencia, un pensamiento, aislándolos de la móvil corriente a que pertenecen, es quitarles todo sentido.

El pensar novelístico

El solo afán de devolver a cada personaje, cada situación, cada frase del *Quijote* su atmósfera concreta y cabal da a la crítica así orientada un sesgo de locura quijotesca. Solución relativamente simple (y, por eso, muy alejada del espíritu de Cervantes) es dar rienda suelta a la visión del lector, dejar de ser crítico, entrecerrar los ojos, cerrar el libro, permitir a nuestro Rocinante privado que marche al azar de sus impulsos. Si el lector es nadie menos que Miguel de Unamuno, de esta manera de comentario libre puede resultar una espléndida floración de poesía. Ha resultado. Y se engañan quienes creen imitar a Unamuno

cuando, sin sus dones de inspirada re-creación, entran en la lectura del *Quijote* para despedazarlo, aceptando esto y rechazando aquello según los vaivenes de un humor ocasional. Los geniales arranques de Unamuno pueden llevarle a quitar de en medio el discurso de don Quijote a los cabreros (I, 11), a no verlo como integrado dinámicamente en el drama o comedia del hidalgo y sus circunstantes, sino como postiza oratoria; esto es, como pieza de fácil antología. Muy útil es que estudiemos cómo procede Unamuno, cómo necesita proceder así; muy útil para comprender el pensamiento de Unamuno (no tanto el de Cervantes). Pero no podremos saborear el discurso de don Quijote si no empezamos por volver a colocarlo en su contexto, humano y cordial.

Don Quijote y Sancho Panza han recibido el sencillo agasajo de los cabreros. Antes de comenzar el hidalgo su discurso, los cabreros, asombrados del incomprensible diálogo entre él y Sancho, con "aquella jerigonza de escuderos y de caballeros andantes", los observan en silencio. Y viene luego el discurso mismo, donde en sucesivos virajes de pensamiento e imaginación se pasa de la edad de oro al elogio de la caballería andante, a que el propio don Quijote declara pertenecer. Gran momento de reposo y cuasi felicidad. El rústico auditorio, lleno de extrañeza, sigue sin entender. Don Quijote ha subrayado, al final de su "larga arenga", lo poco que de caballerías se les alcanza a esos pobres cabreros, tanto más cumplidos y generosos por eso mismo, y tanto más merecedores de gratitud. En cuanto a la arenga, "se pudiera muy bien excusar", dice desdeñosamente Cervantes, y Unamuno asiente. Pero es como si Cervantes se sonriera aquí de Unamuno. Pues por una parte el lector moderno ha visto bien que don Quijote, vanidoso y todo, ha hablado por gracia y cortesía a sus humildes oyentes, "embobados y suspensos", y la atención afectuosa del gran personaje entra aquí por mucho en el tono digno y confortante del relato; sólo que, por otra parte, el lector post-romántico tiende a oponer el libro y la vida como entidades enemigas, a ver en la edad de oro un mero tema libresco que el caballero evoca con pasiva y bien excusable retórica, y a olvidar que todo, en el alma de don Quijote, lleva a su vocación, a su proyecto heroico y, principalmente, a la imagen que de sí mismo construye el héroe a cada instante. Lo libresco y retórico, las alusiones eruditas y los lugares comunes a lo fray Antonio de Guevara, no están aquí al servicio de una simple exposición de ideas. Si a eso se redujese el discurso de don Quijote, entonces sí "se pudiera muy bien excusar", por mucha materia que ofreciese al historiador y al

crítico. Cervantes no lo ha excusado. Porque lo que en primer lugar se expone en el discurso de don Quijote no son ideas generales; se expone a don Quijote mismo en su individualidad y concreción. No pensamientos separables, sino un vivo pensar novelístico. Dichosos tiempos aquellos en que todo era, entre los hombres, paz, honestidad, justicia. Pero hoy, rota la antigua armonía, el mundo necesita de caballeros andantes que velen sobre él. Y aquí estoy Yo, oímos decir a don Quijote desde el fondo de su espléndido egotismo. Yo soy, ahora, la caballería andante. Para el concreto e individualísimo don Quijote, no valen abstracciones ni rótulos. Su enorme primera persona está ahí tan a la vista como cuando, riéndose "y con mucho sosiego", explique a los cuadrilleros de la Santa Hermandad (I, 45) los naturales privilegios de la caballería andante: "Venid acá, gente soez y malnacida. . . Venid acá, ladrones en cuadrilla, que no cuadrilleros salteadores de caminos con licencia de la Santa Hermandad. . . ¿Qué caballero andante ha habido, hay ni habrá en el mundo que no tenga bríos para dar él solo cuatrocientos palos a cuatrocientos cuadrilleros que se le pongan delante?" Los bríos pasados, presentes y futuros se concentran todos en el corazón de don Quijote. Ésas son sus "ideas" de la caballería andante.

O reléanse aquellas páginas (II, 1) en que el cura, el barbero y don Quijote comentan los graves apuros de España y su rey. Los turcos amenazan a Occidente con una poderosa escuadra. España ha tomado, claro está, sus medidas; pero ¿cómo adivinar las intenciones del enemigo, en horizonte tan oscuro? ¿Cómo prever dónde ha de descargarse "tan gran nublado"? ¿Bastará fortificar, como ha ordenado el rey español, la isla de Malta y las costas de Nápoles y Sicilia? En medio de tanta perplejidad, don Quijote, arbitrista supremo, proclama su fórmula de salvación: "¿Hay más sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la Corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España. . .?" Si caprichosamente cortáramos en este punto la frase de don Quijote, aún podríamos enlazar esta ocurrencia suya, tan adecuada a su obsesión normal, con una vaga fe en las minorías fuertes y heroicas, capaces de decidir por sí solas la suerte de un país. Extraídas de la novela las ideas de Cervantes sobre los aprietos de España en lo nacional y lo internacional, cabría asociarlas o contraponerlas instructivamente a las de tantos otros escritores y políticos de todas las épocas. Pero lo que don Quijote nos da aquí en diálogo vivo no es en verdad un voto más de confianza en los otros, no es una opinión, no es un pensamiento

político. No doctrina de Cervantes, sino la peculiarísima locura de su héroe. No una idea que pueda recortarse y extraerse, sino una visión que debe, por el contrario, dejarse allí donde está, e integrarse, e iluminarse en toda su amplitud y hondura: en don Quijote, y en el don Quijote de ese preciso momento, anterior al de su tercera salida. Pues don Quijote sabe muy bien, como explicará poco después a Sancho (II, 8), que los andantes son muchos, "pero pocos los que merecen nombre de caballeros". Completemos ahora la frase interrumpida, en que el paso de caballeros andantes a caballeros "que vagan" insinuaba ya sutilmente un comienzo de caída. Convóquese, pues, para un día determinado a todos los caballeros, y así, "aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos que solo bastase a destruir toda la potestad del turco". Caída absoluta, si miramos desde fuera. Todos los caballeros se han rebajado a una módica media docena, y la media docena a uno solo. La admirable vanidad infantil de don Quijote se despliega ante nuestros ojos, como tantas veces. La vemos revolotear aquí desde sus primeras palabras, y bajar en círculos más y más apretados: todos, media docena, yo. Sentimos al fin que él solo, don Quijote, se basta para destruir —como en un nuevo Lepanto, más difícil y glorioso que el original— la potestad del turco. La caída absoluta es, desde don Quijote, absoluta auto-exaltación. Por cierto que la sobrina de don Quijote percibe en seguida el significado personal y activo de ese "uno solo", de ese "alguno" que Dios deparará a España cuando llegue el momento, y adivina al punto de quién se trata: "¡Ay! ¡Que me maten si no quiere mi señor volver a ser caballero andante!" Y don Quijote declarará ahora abiertamente: "Caballero andante he de morir", y añadirá unos desdeñosos comentarios sobre las vanas bajadas y subidas del turco. Se ve venir la nueva, inevitable tercera salida de don Quijote.

Pero no simplifiquemos demasiado. Aun aquí, guardémonos de introducir unos contrastes rudimentarios, ajenos a la visión azogada de Cervantes. Aun desde don Quijote, la sonrisa, el ubicuo *casi* cervantino ha relativizado la auto-glorificación. Don Quijote sabe que, en su hipotética empresa contra el turco, sus propias fuerzas no podrán igualar las de Belianís ni las "del innumerable linaje de Amadís de Gaula", aunque nadie pueda aventajarle en ánimo. ¿Qué más da? La gloria no es menor porque se traslade a una pura e independiente atmósfera de buena voluntad. "Viva la memoria de Amadís —había exclamado en Sierra Morena el Caballero de la Triste Figura— y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que

pudiere; del cual se dirá lo que del otro se dijo: que si no acabó grandes cosas, murió por acometellas. . ." (I, 26).

Ni simplificación, ni fragmentación de la novela en episodios y pensamientos sueltos. Nada es aislable en el *Quijote*, y no hay libro más falaz para el coleccionista de frases célebres. Compárese por un momento la función normal del aforismo en el Siglo de Oro con la que particularmente cumple en el contexto vivo del *Quijote*. Si buscamos, en la selva de la literatura española, un genio de la frase lapidaria, ¿quién mejor que Baltasar Gracián? Ábrase uno de sus trataditos de estrategia moral y social, y se oirá al agudo jesuita formular sus acostumbrados primores. Éste, por ejemplo, del *Discreto*: "Las verdades que más nos importan vienen siempre a medio decir". Admirable, como tantas otras sentencias sueltas de Gracián: una pulcritud, una sutileza, un poder de sugestión tales que no las asociamos naturalmente con lo que el barroco español ha dado en su ocaso —Quevedo, Saavedra Fajardo, Calderón—, sino con los decantadísimos frutos que otras literaturas europeas producirán luego en siglos de refinamiento. Sentencia-joya. Sentencia preciosa y, ella sí, aislable, como de oráculo manual.

Quienes busquen algo parecido en Cervantes, tenderán a comparar con esas máximas aquellas que pronuncia, más que nadie, don Quijote, o en mucho menor medida, pongamos, el bachiller (II, 3: "No hay libro tan malo que no tenga algo bueno"), o el canónigo (I, 50: "Así suele Dios ayudar al buen deseo del simple como desfavorecer al malo del discreto"), o el Caballero del Verde Gabán (II, 17: "La valentía que se entra en la jurisdicción de la temeridad más tiene de locura que de fortaleza"): las máximas graves y sesudas —de segunda mano muchas de ellas— que suelen utilizarse en el juego académico o editorial de componer la imagen de un Cervantes opinador. Puestos a compilar un "Ideario de Cervantes" o un "Espíritu de Miguel de Cervantes Saavedra" o un "Manual alfabético del *Quijote*", es natural que prefieran el Cervantes autor de sentencias y consejos, cómodas sentencias y consejos independientes para los distintos capítulos de sus antologías. Pero es ése un autor muy peculiar. Es, ante todo, un Cervantes algo opaco y deslucido, de gran interés sólo para aquellos que estudien el mineral en bruto de las opiniones de Cervantes como pudieran estudiar las de un Vives o un Francis Bacon, las de un Voltaire o un Napoleón, las de un Bertrand Russell o un Franklin Delano Roosevelt, y no para quien lea el *Quijote* como lo que el *Quijote* es. Así, con letal cirugía, cortando los nervios, las arterias, los enlaces vivos con la obra y el episodio a que pertenece, podemos también aislar esta

piadosa reflexión de Sancho (II, 11): "...Encomendémoslo todo a Dios, que Él es el sabedor de las cosas que han de suceder en este valle de lágrimas..., donde apenas se halla cosa que esté sin mezcla de maldad, embuste y bellaquería". Pensamiento, por sí, respetabilísimo: no indigno de Mateo Alemán. Pero volvámoslo a su contexto de malicia concreta. Sólo Dios es sabedor del último embuste de Sancho, que ha engañado a su amo presentándole una Dulcinea convertida en aldeana zafia y maloliente.[4] Don Quijote expresa su desconsuelo. Al menos Sancho ha tenido la dicha de ver poco antes a Dulcinea "en la entereza cabal de su hermosura..." Llegado a este punto, el caballero comienza a evocar el retrato que, con retórica no muy coherente, su escudero le ha trazado de la belleza de Dulcinea, y advierte las graves faltas. Pues ¿no ha dicho Sancho que Dulcinea "tenía los ojos de perlas"? Don Quijote corrige el retrato, poniendo las perlas en el lugar que les corresponde: "Quítalas de los ojos y pásalas a los dientes", porque "ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama". Ahí es cuando el socarrón de Sancho asiente: no hay duda de que la hermosura de Dulcinea, deslumbrándolo, le ha hecho confundir dientes con ojos; y ahí es también donde añade: "Todo puede ser... Pero encomendémoslo todo a Dios..." etc. Y en seguida Sancho desvía estratégicamente el diálogo hacia otro tema, con un delicado golpe de timón.

En cuanto sintamos que las ideas de Cervantes se dejan colocar sin resistencia en el casillero de las doctrinas coherentes y homogéneas, desconfiemos de esa facilidad. Tratemos cada vez de percibir el relieve propio de tales "ideas" a la luz del pensar novelístico a que pertenecen. Si maese Pedro —es decir, Ginés de Pasamonte— interrumpe al demasiado elocuente "trujamán" que explica las figuras del retablo (II, 26) gritándole: "Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala", y, por su parte, don Quijote aconseja a Sancho, inminente gobernador de la Ínsula, hablar con reposo "pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo, que toda afectación es mala" (II, 43), claro que este insistente rechazo de la afectación se sitúa con toda congruencia en la tabla de normas y valores de Cervantes; claro que es inseparable de sus ideales de lengua y cultura y de sus burlas constantes a lo pomposo y huero (y acaso valga la pena poner los dos pasajes en relación con la indiferencia que el genial escritor —concentrado en su propia obra— parece mostrar frente a ciertas

[4] Ya en otra ocasión parecida (I, 30) ha sentenciado Sancho: "Dios está en el cielo, que ve las trampas".

ruidosas modas y polémicas literarias de su tiempo). Pero el lector atento no puede limitarse a acumular pasajes del *Quijote* para extraerles su común denominador de pensamiento abstracto. Partirá tal vez de la predicación contra el lenguaje afectado —poco más que un tópico renacentista— y tratará de ver cómo el pensamiento común se hace en Cervantes pensar propio. Estudiará a fondo, sí, las ideas de Cervantes y sus lazos con el pensamiento antiguo y moderno, y recordará que todo esto es mera etapa provisional en su viaje hacia el conocimiento del *Quijote* como *Quijote*: que necesita en efecto conocer las ideas de Cervantes para verlas arder luego, con llama poética cada vez distinta, en sus contextos respectivos. A lo largo de estas búsquedas, el lector exigente tendrá la mirada puesta en lo que, más allá del pensamiento abstracto, de las opiniones comunes y de toda manera de predicación, da sentido especial a cada sentencia, en la medida en que la incorpora en el fluir concretísimo de la novela (novela, no colección de aforismos). Advertirá, por lo pronto, que Cervantes no predica —él, antipredicador por excelencia— y que, si el crítico insiste en llamar predicación a lo que el novelista hace en este caso a través de don Quijote y de maese Pedro, a él, al crítico, toca explicar cómo entiende esa palabra. No confundirá el consejo de don Quijote a Sancho con el del pícaro a su truchimán. Se preguntará, ante ciertos discursos de don Quijote, si el buen caballero no suele hablar, a su vez, como escuchándose a sí mismo.[5] Se planteará a cada instante multitud de problemas, sin apresurarse a darlos por resueltos. Confesará muchas veces su ignorancia. Jugará limpio, siquiera sea por respeto y amor a Cervantes. Y no se le ocurrirá desdeñar el estudio de las opiniones de Cervantes. Muy al contrario: todo, en esta materia, debe tratar de tenerlo tan sabido, esto es, debe tratar de haberlo hecho tan íntimamente suyo, que ya no le enturbie la visión de la novela como novela. Entonces sus lecturas y sus averiguaciones eruditas sobre afectación y naturalidad en el Siglo de Oro, bien armonizadas y asimiladas, le servirán para. . . prescin-

[5] Y será muy cauto en la identificación de Cervantes con sus personajes, y no disimulará las contradicciones que le salgan al paso. Cervantes elogia más de una vez lo simple y expeditivo de los procedimientos judiciales entre los moros, pero cuando el niño-truchimán, en la escena del retablo de maese Pedro, subraya a su vez esa eficiencia musulmana en contraste con los lentos trámites de la justicia española, don Quijote empieza por aconsejarle que no se meta en "curvas o transversales" y a continuación le replica que "para sacar una verdad en limpio, menester son muchas pruebas y repruebas" (II, 26). "Homero se explica con Homero", decían los antiguos. Y si no se explica, la perplejidad es preferible, en el crítico, a las afirmaciones tajantes y dogmáticas.

dir oportunamente de ellas y absorberse mejor en la percepción directa del *Quijote*. Un prescindir que no es sinónimo de ignorancia, sino al revés. "...Pero yo canto opinando, / que es mi modo de cantar", parece estar diciéndonos Cervantes, como el poeta gauchesco. Por supuesto. No hay que olvidarlo. Ni tampoco hay que hacer al novelista la injusticia de sacrificar su canto a sus opiniones.

Reducida a opinión, la creencia en el valor educativo de los viajes era lugar común en el siglo XVII como lo ha sido antes y después. Por serlo, puede el refranero español afirmar, en contra, que "De luengas vías, luengas mentiras"[6] y que "Quien necio es en su villa, necio es en Castilla". Pero lo que en primer lugar importa para nuestra comprensión de Cervantes no es su actitud racional, afirmativa o negativa, frente a ese tema, sino la vida, variadísima, en admirables *variaciones*, con que el tema se configura en sus relatos. En *El licenciado Vidriera*, Tomás Rodaja piensa en el provechoso fruto que para él tendría "ver a Italia y Flandes y otras diversas tierras y países", convencido de que "las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos". En el *Coloquio de los perros*, reflexión parecida ocurre en una urdimbre vital más complicada. Berganza cuenta a Cipión cómo, tras su encuentro con una compañía de soldados españoles, decidió acomodarse a uno de ellos, al tambor, "y seguir aquella jornada aunque me llevase a Italia o Flandes, porque me parece a mí, y aun a ti te debe parecer lo mismo, que..." Aquí se afina el pensamiento del ingenioso perro, que, para llegar a conclusión más segura, empieza por contrastar dos distintas opiniones sobre tan grave problema. Berganza sabe en efecto que, según el escéptico refrán, "quien necio es en su villa...", pero no puede, al cabo, cerrarse a la evidencia de que "el andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos". Y aquí toma la palabra Cipión, no sólo para asentir al sesudo parecer de Berganza, sino para confirmarlo con palabras de "un amo que tuve de bonísimo ingenio", a quien el perro oyó decir que el famoso Ulises había ganado el título de prudente por sólo haber recorrido y tratado diversísimos pueblos.

Para don Quijote, la virtud educativa de los viajes es tan indudable como para Rodaja y Berganza; pero ¡en qué diferente situación nos lo dice, y, por tanto, cuán diferente es el valor de sus palabras! Re-

[6] Rodríguez Marín aduce este proverbio a propósito de las "mil magníficas y luengas mentiras" que Carriazo, el de *La ilustre fregona*, cuenta al regresar a su casa después de tres años de ausencia (*Novelas ejemplares*, ed. de 1952, I, p. 229).

leamos la escena (II, 25) inmediatamente anterior a la del retablo. Ahora será el crédulo y sabio don Quijote quien exclame con enternecedora candidez, después de escuchar las adivinaciones prodigiosas del mono amaestrado: ". . .El que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho".[7] No se puede pedir pensamiento más sensato. Pero Cervantes se está burlando aquí de todo lector futuro que recorte ese trozo para una pedagógica antología de la sensatez. La sensatez puesta en solfa; la sensatez trazando arabescos por el aire en alas de la locura e inocencia de don Quijote. A través del personaje, y a costa de él, el autor se está entendiendo con su público, como tantas veces ocurre en la comedia de todos los tiempos, y tantas en la del propio Cervantes. El que anda mucho (¿el caballero *andante*?) sabe mucho. . . ¿Se comprende ahora cómo, al encontrarnos en la antología con ese pensamiento —por lo demás perfectamente válido si lo consideramos en sí mismo—, lo único que cabe es sonreírse con ironía y simpatía, con la inconfundible doble sonrisa de Cervantes? Nosotros sabemos ¡ay! que, en el instante de pronunciar don Quijote esas palabras, quizá verdaderas en cierto vago sentido abstracto y doctrinal, la precisa circunstancia poética las está desmintiendo. La novela se burla de la doctrina; el contexto se burla del texto. La verdad total se sonríe, se ríe, de la libresca verdad parcial.

LA COMEDIA Y SU VÉRTIGO

Si desde la literatura de nuestros tiempos vamos, marcha atrás, hacia Cervantes, al dar con él nos encontramos no sólo con uno de los más grandes orquestadores de almas y situaciones que haya habido nunca, sino como con el centro y punto de arranque de donde brota la complicada armonía familiar a la novela de los últimos siglos (sobre la que el nuestro ha acumulado tantas sutilezas y especializaciones). Si vamos de los comienzos de la literatura española hacia adelante, el encuentro con el *Quijote* —por más que estemos preparados ¡y cómo! por la *Celestina* y el *Lazarillo*— es una experiencia única y deslumbradora.

[7] Con análogo candor admira Sancho, en el palacio de los duques, la novedad de la jabonadura y lavado de barbas (II, 32): ". . .En las cortes de los otros príncipes siempre he oído decir que en levantando los manteles dan agua a las manos, pero no lejía a las barbas, y que por eso es bueno vivir mucho: por ver mucho. . ." Sancho redondea luego filosóficamente su reflexión, pero cae en la burla cruel de la duquesa y sus criados.

El libro transcurre entre corrientes de aventura y remansos de conversación, y la corriente es tan grata como el remanso. Alonso Quijano el Bueno no es sólo un lector voraz y alucinado. Es un hombre sociable, un hombre para quien el prójimo existe intensamente, un gran amigo de la conversación. "Lo primero la palabra, / lo segundo la amistad", cantará Martín Fierro. Cuando un ideal heroico empuje al hidalgo fuera de su casa y su aldea, Alonso y Sancho Panza, viajeros solitarios, estarán a salvo porque llevarán consigo su potencia de amistad articulada en palabras. La llevan en lo íntimo de sus almas, y así conversan interminablemente sobre lo humano y lo divino (mucho más sobre lo humano). El diálogo no se detiene apenas. Después de cada aventura, ahonda en lo ocurrido, lo interpreta, busca, en línea sinuosa y varia, su verdadera significación. Y don Quijote conversa por muchos, del mismo modo que se sacrifica y vela por los muchos que duermen.

Gran libro de conversación es el *Quijote*. Nos pone por lo pronto en presencia inmediata del milagro que es la conversación misma. Conversación: convergencia. Unos espíritus afines, pero independientes, se conciertan dirigiendo hacia unos mismos núcleos de realidad sus miradas e iluminándolos así con ángulo y relieve distintos. Las miradas convergen —conversan— y como que se iluminan también gradualmente unas a otras: milagro de armonía, no de unísono. El encanto del diálogo puede ser en Cervantes tan sutil, u ocultarse de tal modo bajo ciertas gracias más visibles, que el lector distraído pase quizá a su lado sin verlo. Cervantes habla a quien sea capaz de pescar al vuelo sus palabras, y aun sus medias palabras. Al enterarse don Quijote (I, 22) de que Ginés de Pasamonte está escribiendo su picaresca autobiografía, le pregunta si el libro está ya acabado. "¿Cómo puede estar acabado —respondió él— si aún no está acabada mi vida?"[8] En superficie, eso es todo: un brevísimo toque de comedia, casi un epigrama dialogado, en que el galeote se nos aparece como campeón del pensar lógico y consecuente. Será aquí instructivo comparar esa agudeza del *Quijote* con una análoga del *Rufián dichoso*: ya se sabe que Cervantes es fuente principalísima de Cervantes. El cómico romance que Lagartija recita en la primera jornada[9] narra en sus versos finales cómo el toro da muerte a Reguilete, el jaque: "Dejóle muerto y mohíno, / bañado en su sangre misma", y explica luego, con igual lógica que la de

[8] Tres siglos después, un Bras Cubas, en la magnífica novela brasileña, no tendrá inconveniente en escribir su autobiografía después de muerto.

[9] "Año de mil y quinientos / y treinta y cuatro corría. . ."

Ginés de Pasamonte: "y aquí da fin el romance / porque llegó el de su vida". Eso es todo en *El rufián dichoso*, no en el *Quijote*. La ingeniosa salida de Ginesillo se ha ido preparando ahí a través de preguntas y réplicas de comedia, hasta llegar a la frase clave. Tan brusca es entonces la distensión cómica, que el lector desprevenido tiende a dar por terminada la broma en ese punto. Quien siga leyendo en cambio con la debida atención ¿podrá menos de sonreírse cuando, pocos renglones después, y sin que Cervantes subraye de ningún modo su nueva voluta humorística, el pícaro-escritor declare que no le pesa mucho el volver a galeras "porque tendré lugar de acabar mi libro. . ."? Y a otra cosa: no ya volutas, sino graves sucesos. Unos segundos más, y el caballero andante, lanza y espada en mano, habrá roto violentamente el equilibrio de la escena declarando la independencia de los galeotes, con los lastimosos efectos que se siguen para el propio don Quijote y para Sancho, Rocinante y el asno.

De la conversación ligerísima a los chistes y réplicas de tono más grueso y popular, el libro entero está bañado en diálogo. Apenas hay en él rincón donde no veamos brotar los gérmenes de comedia, ya reprimida en alusiones, ya franca y vigorosa, pasando por el coloquio renacentista sobre grandes temas de vida y cultura, en que tanto se ha ejercitado Cervantes desde su *Galatea*. El ímpetu teatral es tan incontenible, que llega a saltar del cuadro al marco, e insinúa en los prólogos del *Quijote* unos leves asomos de comedia. Bajo forma de sorpresa dramática aparecen acuñados muchos de los episodios del *Quijote* y de las *Novelas*. Abundan en particular las variaciones cervantinas sobre el clásico tema del pescador pescado, en que tan natural es que se complazca, no sólo el lector del *Lazarillo*, sino, sobre todo, el admirador de Lope de Rueda. Será resorte central en *El casamiento engañoso*. Será asimismo la trampa en que se encuentre Sancho cuando, después de "encantar" a Dulcinea, se entere (II, 35) de que él mismo debe recibir millares de azotes para desencantarla. Hasta se nos mostrará de pronto al iniciarse el relato de la larga serie de bromas que, por obra de los duques o con su consentimiento, se urden en el palacio a costa de don Quijote y Sancho Panza. En esos capítulos de la segunda parte, Cervantes procede con tal lujo de energía dramática, que no sólo avanza rectilíneamente —escenas burlescas sucesivas en el castillo ducal— sino que, desde dentro de la acción, empieza por golpear contra el conjunto de la comedia misma, y condena y rebaja a sus organizadores o patronos. Si los duques han construido su farsa en torno a don Quijote y Sancho, ahora los burladores pasan a su vez por

más culpables que sus víctimas, y quedan como incluidos dentro de una comedia mayor y más justiciera. El "grave eclesiástico" de palacio, que ha estado reprobando al duque su afición a leer la historia de don Quijote, acaba por echarle coléricamente en cara el que fomente las locuras del extravagante caballero: "Vuestra Excelencia, señor mío, tiene que dar cuenta a nuestro Señor de lo que hace este buen hombre" (II, 31); ". . .Estoy por decir que es tan sandio Vuestra Excelencia como estos pecadores" (II, 32).

Y puesto que se trata de Cervantes, guardémonos también aquí de toda simplificación excesiva. El motivo del burlador burlado aparece envuelto en problematicidad. Porque de ningún modo podemos identificar directamente esa opinión del religioso con la de un Cervantes unamunescamente irritado por la incomprensión o tontería de los duques. Cervantes ni siquiera permanece neutral ante este insoportable Malvolio, sino que lo condena explícita y acerbamente (II, 31). La amonestación del clérigo al duque ha sido destemplada e inoportuna, y más violento aún su ataque a don Quijote. Ataque acompañado de insultantes consejos: "Volvéos a vuestra casa, y criad vuestros hijos, si los tenéis. . ." Y es don Quijote el que da entonces una firme lección de mesura, cortesía y oportunidad al religioso: "El lugar donde estoy, y la presencia ante quien me hallo, y el respeto que siempre tuve y tengo al estado que vuesa merced profesa, tienen y atan las manos de mi justo enojo. . ." Es también don Quijote quien, imprimiendo una leve torsión al reproche que se le ha dirigido, puntualiza los para él inconcebibles disparates del clérigo: "Dígame vuesa merced: ¿por cuál de las mentecaterías que en mí ha visto me condena y vitupera, y me manda que me vaya a mi casa a tener cuenta en el gobierno della y de mi mujer y de mis hijos, sin saber si la tengo o los tengo?. . ." (II, 32), y contraataca luego reprochando al eclesiástico su mezquindad e ignorancia con palabras de tono casi idéntico al de las antes utilizadas por el narrador: "¿No hay más sino a trochemoche entrarse por las casas ajenas a gobernar sus dueños, y habiéndose criado algunos en la estrecheza de algún pupilaje, . . .meterse de rondón a dar leyes a la caballería y a juzgar de los caballeros andantes?" (II, 32), y se lanza en fin a uno de sus más inspirados elogios del oficio caballeresco.

Pero adviértase que entre tanto, y en contraste con la magnífica respuesta de don Quijote, el duque no se ha defendido, y su conducta sigue en cierto modo envuelta en la general acusación del eclesiástico. Tanta mentecatez como la del ridículo caballero andante es la de la pareja de aristócratas que le hace objeto de sus complicadas burlas (car-

go extrañamente premonitorio del que unos "venerables varones" del seiscientos iban a hacer después a Miguel de Cervantes y a su intento de combatir los libros de caballerías con una parodia no menos prolija y trivial que los ya desacreditados novelones). Plásticamente, el duque y la duquesa quedan transformados de pronto en personajes de su propia farsa. Rasgo de magia poética bien familiar al lector de entonces. Recuérdense (aparte la variadísima elaboración de este tema espectacular en el propio Cervantes) tantos momentos parecidos en la poesía española del XVII: el soneto en que Lope de Vega, pecador, implora a Dios no le deje de sus manos, mientras él mismo —Lope, el sacerdote— tiene a Dios en las suyas; o aquel otro soneto, de Quevedo, donde el avaro, que con el sacrificio de su mejor toro intenta ingenuamente comprarse los favores de Júpiter, procura leer el asentimiento divino en las entrañas del animal, sin advertir que entre tanto Júpiter está leyendo en las suyas, en las del sacrificador, su codicia y su torpeza.

Magia, repercusiones imprevistas de unas facetas del relato en otras, series frenéticas de tensiones y sorpresas teatrales —reléanse las aventuras de Sancho gobernador en el capítulo 47 de la segunda parte, con su *crescendo* torrencial—, un extraño desarrollarse por dentro la historia de los dos personajes centrales hasta alcanzar cumbres de risa y ternura, y, más que nada, una grandeza y elevación insólita desde la cual abarca el novelista la totalidad de la vida humana (con cierta benévola refracción que le hace esfumar las zonas extremas de lo perverso o tenebroso): todo eso se nos da en la comedia sinfónica del *Quijote*. Y por si fuera poco tanto alarde de descubrimiento y creación, aún le agrega el novelista un toque de locura jugando magistralmente con las fronteras de su propio arte —sin acrobacias externas, con inigualable "naturalidad"— y fundiendo libro y mundo en nuevas alucinantes combinaciones. El narrador no abandona su aparente sencillez, sus travesuras y reticencias de siempre, pero el lector apenas puede creer que la comedia logre multiplicarse tan portentosamente sin que el hilo se rompa. Porque ya es ésta una literatura que se interroga a sí misma, y explora sus lindes, y como que los atraviesa. Todo se pone en crisis vertiginosa. Vértigo de qué sea la verdad y qué la sensatez. No negación de que la verdad exista, sino perplejidad y vivo problema de cómo se realiza, se descubre y se encubre. En crisis se pone (y en crisis artística: en danza) qué es lo ocurrido y qué lo narrado por el "historiador"; qué es un libro y —en particular— qué una novela, y qué es escribirla y qué leerla; qué somos o podemos ser como personajes, y

qué como hombres de carne y hueso. Todo danza. ¡Y cuántas cosas hay en esa danza! Nunca se acabarán de contar. El libro se renueva a cada lectura, y crece con los siglos. Cervantes deja de ser el simple escritor agudo y discreto que en él vieron sus contemporáneos, y asciende a genial humorista, en el más hondo, amplio y complejo sentido que seamos capaces de dar a esa palabra.

Aunque el *Quijote* sea un perpetuo desafío a la inteligencia crítica, conviene aceptar su reto, sabiendo de antemano que, en cierto sentido, siempre hemos de perder la partida. Porque en otro sentido —renunciando a la simpleza de querer resolverlo en un sistema de fórmulas— no hay libro que más generosamente se entregue a cada lector personal, digno de recibir con alegría y reverencia a un Cervantes también personal. Es frecuente y lamentable que el *Quijote*, en vez de leerse, se dé por leído, y se le sepulte como artículo de superstición en el bullicio de los elogios canonizados por la pereza. Si, en cambio, hacemos alrededor de la gran novela el silencio y soledad que ella exige (esto es, si le damos de veras nuestra compañía), sentiremos en seguida el hechizo de tan inimitable despertador de almas. Don Quijote se cumple, en cada lector que lo merezca, con existencia alucinante; es cada lector. Pues a cada uno está destinado este libro, más y más necesario en un mundo cada día menos quijotesco. Amar de veras —se nos ha dicho alguna vez, y bien dicho está —es "exigir que el ser amado llegue a igualar la más bella imagen que de él podamos tener". Buen programa de amor al hombre será el tratar de acercarlo a la figura del más noble de los caballeros andantes. Unido a otras excelsas visiones, don Quijote entra victorioso en la suprema imagen del hombre que los poetas vueltos hacia la vida han ido labrando a través de la historia.

Y si la presencia de don Quijote en el espíritu del lector se acompaña, como tantas veces ha ocurrido, de una vibración de locura, tanto mejor. Bien venida sea nuestra particular locura siempre que brote en la atmósfera de pensamiento y profecía, de curiosidad por el hombre y de piedad y amor al hombre, de tensión y gracia, de vértigo —vigilado o desbordado—, de fantasía y cotidianidad, de profunda comedia humana y de regocijadísimo divertimiento, que es la atmósfera que este libro irradia en torno suyo. "Yo di con el *Quijote* pasatiempo / al pecho melancólico y mohíno". Volvamos con mano diurna y nocturna las páginas de este libro que, escrito para pasatiempo de sus lectores inmediatos, tanto ha añadido ya, siglo tras siglo, al tesoro de la felicidad humana.

LA "PROFESIÓN" DE DON QUIJOTE

Muy bien se leen estas breves páginas del profesor Van Doren,[1] que ya en un libro anterior se había complacido en presentar, de paso, a Hawthorne como "lector atento y enamorado" de Cervantes.[2] Lector enamorado y atento es también el que ha escrito estas tres conferencias, mucho más valiosas que el pie forzado de su tesis central. Porque, bien mirada, la tesis se reduce a fórmula unificadora a lo largo de un comentario, lúcido y diverso, de muchos importantes aspectos del *Quijote*. La simpatía y el entusiasmo presiden estas reflexiones. El crítico no regatea sus elogios. Apenas uno que otro *quizá* moderan el impulso con que Van Doren coloca a Cervantes en la cima de las letras profanas de todos los tiempos, o con que exalta el estilo del *Quijote* como "the most delicious style in any literature" (p. 69).[3] Excelentes sus rápidas observaciones sobre el arte cervantino de la descripción, y en particular del diálogo; sobre la atmósfera de gran comedia, equilibrada y total, que llena el *Quijote*; sobre la significación revolucionaria que, frente a las novelas de caballerías, cobra el "realismo" de Cervantes (aunque no hubiera estado de más, piensa en seguida el lector, añadir que esa genial cotidianidad no se dio sola y aislada en la tierra de *Mio Cid* y de los Arciprestes, de Rojas, de *Tirante el Blanco* y del *Lazarillo*).

Vengamos ahora a la fórmula central. La profesión a que se siente de pronto llamado el hidalgo manchego es, en muy amplio y generoso sentido, la de actor. Cervantes podrá decirnos de su héroe que, "del poco dormir y del mucho leer, se le secó el celebro de manera que vino a perder el juicio"; Van Doren prefiere presentarnos una locura que Alonso Quijano inventa y cultiva con sabia voluntad histriónica. Bien fácil es reconocer y admirar lo que el *Quijote* tiene de soberana comedia en prosa, con don Quijote mismo como máscara central. La lectura de Van Doren nos obliga a contrastar nuestra acostumbrada imagen del *Quijote* con la que de él resulta cuando, no sin cierta violencia, se imantan y organizan sus rasgos precisamente alrededor de ese eje

[1] Mark Van Doren, *Don Quixote's Profession*. Columbia University Press, New York, 1958.

[2] *Nathaniel Hawthorne*, New York, 1949, p. 32.

[3] Cf. p. 68, a propósito de la elocuencia de don Quijote: "Nunca hubo héroe que hablara con tanta riqueza y acierto".

de histrionismo. El ejercicio es saludable, si no confiamos demasiado en él.

El don Quijote de Van Doren imita sus altos modelos sin engañarse. Don Quijote no es un caballero andante, se nos dice en este libro. Ni tampoco cree serlo: se limita a hacer de caballero, a representar su papel con prodigiosa conciencia y maestría; no equivoca, pues, su propia identidad con la de los heroicos arquetipos a cuyas normas quiere ajustar su conducta. Fácil es imaginar lo mucho que un comentario sensible y elástico como el de Van Doren puede ofrecernos cuando se concentra sobre este punto. Distintos aspectos de la comedia quijotesca pasan así a primer término. Teatralidad exterior, lograda con especial artificio en la Ínsula, o en el castillo de los duques —el más perfecto de los escenarios, el más complejamente dispuesto para la burla espectacular. Teatralidad interior, en el alma de don Quijote, en la de Sancho y en la de cuanto personaje se ponga en contacto vivo con ellos. Teatralidad extrema, por lo que toca a don Quijote mismo, en aquellos tensos instantes en que el héroe exhibe y anuncia su propósito "histriónico", como cuando, ante la locura de Cardenio, decide a su vez entregarse en Sierra Morena a su propio modo de locura ritual (p. 39) y explica cuánto mérito tiene el llevarla a cabo "en seco", con la gratuidad y deliberación de la comedia por la comedia.

Claro es que la novela de Cervantes tiende a adquirir, desde este ángulo, una singular fisonomía. Claro también que el crítico, para hacer resaltar su esquema, ha debido escoger cuidadosamente los discursos y situaciones que mejor lo ilustran. Pero, en feliz compensación, ocurre asimismo que la fórmula de don Quijote actor —fértil juego de palabras e ideas que anima la tesis de Van Doren de un cabo al otro— va acogiendo dentro de sí, en cuanto comienza a funcionar, gran número de notas nuevas que la ensanchan, la enriquecen y, por eso, la neutralizan oportunamente. Decir que el hidalgo de la Mancha se decide un día a *actuar* es —en otros términos— decir que resuelve pasar de sus lecturas e imaginaciones a la *acción*, y —en otros— a cumplir su oficio de *actor*. . . en el gran teatro del mundo español. Todo está en todo, y más si se trata del *Quijote*. El sentido de lo "histriónico" invade buen número de zonas semánticas vecinas, y la profesión de Alonso Quijano llega a hacerse tan vasta y sinuosa, tan rica e insondable como su entreverada locura.

Insondable. Pues otro de los motivos por los cuales eso de don Quijote actor pierde, en manos de Van Doren, sus filos de receta mecánica es la convicción con que el crítico señala a cada paso cuán

inseguros debemos sentirnos ante la realidad última del héroe. Figura prodigiosamente concreta, la de don Quijote participa de la misma invencible opacidad con que todo individuo humano se nos aparece en este mundo. Sólo podemos tener de él unas dudosas vislumbres parciales, sugiere y afirma Van Doren a lo largo de su libro. El "sospechamos que. . ." y el "quién sabe si. . ." acuden fácilmente a su pluma. Se diría que la fervorosa adhesión personal del crítico a la gran novela acaba por llevarlo (y para esta paradoja el lector hispánico se halla especialmente sensibilizado) a sentar la existencia de un don Quijote en cuyo misterioso pensamiento no siempre nos es dado penetrar siguiendo confiadamente la guía de Cervantes. Ya sabemos a qué fantasías se presta esa posición. Sabemos también cuánto se empobrece la novela si con ingenuo naturalismo emancipamos sus personajes para "elevarlos" a seres de carne y hueso, despojándolos del maravilloso papel —maravilla al cuadrado— que les corresponde como inescindibles elementos de una obra de arte orgánica.

Mientras que, en los lindes de su meditación sobre el *Quijote*, deja Van Doren tantas posibilidades abiertas a la conjetura, en la zona central procede por el contrario con firmeza y limpidez. Variadas facetas del arte cervantino se van iluminando sucesivamente, en el premioso marco de los tres capítulos. A la traducción inglesa de Peter Motteux (1700) recurre el intérprete para sus abundantes citas de la novela, y sabe taracearlas hábilmente y combinar su gracia fuerte y añeja con la de sus propios comentarios y sus propios resúmenes del relato inmortal. Nunca nos hace sentir, por fortuna, que el comentario le importe más que el relato, y desde los primeros párrafos nos conquista con su evocadora precisión de poeta, con su vivacidad de narrador y con su inteligencia cálida y persuasiva.

DE DON QUIJOTE A "NUESTRO SEÑOR DON QUIJOTE"

Todos lo hemos leído: lo refiere el licenciado Márquez Torres en su aprobación de la Segunda parte del *Quijote*. Ciertos caballeros franceses, del séquito de su embajador ante Felipe III, se llegaron un día de 1615 a algunos amigos españoles (Márquez Torres entre ellos),

> deseosos de saber qué libros de ingenio andaban más validos, y. . . apenas oyeron el nombre de Miguel de Cervantes, cuando se comenzaron a hacer lenguas, encareciendo la estimación en que así en Francia como en los reinos sus confinantes se tenían sus obras. . . Preguntáronme muy por menor su edad, su profesión, calidad y cantidad. Halléme obligado a decir que era viejo, soldado, hidalgo y pobre, a que uno respondió estas formales palabras: "Pues ¿a tal hombre no le tiene España muy rico y sustentado del erario público?". . .

Para el apetito de ciertos lectores, esta historia todavía no era suficiente. A comienzos del siglo XIX, Isaac D'Israeli nos ofrece una versión más animada: Monsieur du Boulay, acompañante del embajador de Francia, contó que éste se encontró un día con Cervantes y lo felicitó por el gran renombre que le había ganado su *Quijote*, y que entonces el novelista le dijo al oído: "Si no fuera por la Inquisición, mi libro sería mucho más regocijado".[1] Ya aquí se revela Cervantes como pensador rebelde, como conspirador contra la censura religiosa. Camino tan arriesgado no podía llevarlo sino a las garras mismas del Santo Oficio. En 1835, *consummatum est*: Louis Viardot explica que, según "l'opinion commune" —no compartida por él—, Cervantes "conçut et commença cette oeuvre dans les cachots du saint-office".[2]

A partir del siglo mismo de don Quijote, se puede seguir el sinuoso recorrido de esta idea en dos direcciones principales. Al lado de la línea religiosa hay, en efecto, otra que presenta a Cervantes, no ya como crítico de las creencias oficiales y de sus respectivas instituciones, sino como enemigo de los poderosos: del rey, de la nobleza, de las leyes y de la justicia ordinaria. La España del siglo XIX acabará por hacer confluir las dos corrientes en una imagen más compleja. Miguel de Unamuno exaltará, no a Cervantes sino a don Quijote, como hé-

[1] D'Israeli, *Curiosities of Literature*, A new edition, London, 1854, p. 142.

[2] Louis Viardot, *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, Paris, 1835, p. 277.

roe, como santo, como mártir, como el Cristo castellano (y el proceso de canonización y deificación no parará con él).

Por principio de cuentas, D'Israeli, en este caso, se había limitado a copiar —sin comillas— a Monsieur de Segrais (1624-1701), el cual, en sus *memorabilia*, refiere casi con las mismas palabras la anécdota de Monsieur du Boulay, de cuyos labios afirma haberla oído. Por los mismos años, en sus *Réflexions sur la Poétique*, René Rapin nos hace saber que, siendo secretario del Duque de Alba, Cervantes sufrió malos tratos del de Lerma, y entonces decidió escribir el *Quijote* para ridiculizar a "toute la noblesse d'Espagne", fascinada a la sazón por los libros de caballerías. Y añade Rapin que la información le viene de alguien a quien Cervantes confió su resentimiento.[3] Desde luego, no faltaban en España los que repetían el cuento de la sátira contra el Duque de Lerma. Quien se encargó de difundirlo en Francia fue Louis Moréri en su popularísimo *Dictionnaire historique* (1674). En Inglaterra, Daniel Defoe nos ofrece una versión algo distinta: el *Quijote* es una sátira contra el Duque de Medina-Sidonia.

Por otro lado, el anónimo polemista que en 1736 publicó su irónica *Histoire de l'admirable Dom Inigo de Guipuscoa* inició el paralelo —capitalizado luego por los *philosophes*— entre el enloquecido Alonso Quijano y el enloquecido Íñigo de Loyola. No hará falta aclarar que en el siglo XVIII la comparación redunda en desmedro de San Ignacio: "Quijote", "quijotesco" son, y no sólo en España, metáforas de carga negativa. Ahora bien, cuando la política española, la religión española y el orgullo español son vistos desde fuera, nada más sencillo que acabar por englobarlo todo en la figura de un trastornado y agresivo Ignacio de Loyola cuya Dulcinea es unas veces la Virgen María (de lo cual no anda lejos el relato del padre Rivadeneira) y otras veces, con más ofensiva malignidad, la Iglesia católica.[4] John Bowle, famo-

[3] El libro de *memorabilia* de M. de Segrais (Jean Regnault de Segrais) se publicó póstumamente (*Segraisiana*, Paris, 1721; *Oeuvres diverses*, Amsterdam, 1723). Las *Réflexions sur la Poétiaue*, de René Rapin, son de 1674 (2ª ed., 1675).

[4] Para Diderot, la Compañía de Jesús es "un véritable ordre de chevalerie" que marcha bajo el estandarte de la Virgen, "la Dulcinée de Saint Ignace". D'Alembert, que encuentra anticuada la locura de don Quijote (superada como está por otras más modernas), dice que San Ignacio, con "la cervelle échauffée" por los libros de caballerías, "se mit en tête d'être le *Don Quichotte de la Vierge*". Citas tomadas de Maurice Bardon, *"Don Quichotte" en France au XVIIᵉ et au XVIIIᵉ siècle, 1605-1815*, Paris, 1931, pp. 542-548. Según Voltaire, la locura de don Quijote es preferible a la de San Ignacio (*ibid.*, pp. 558-559).

so comentarista inglés de Cervantes, se mantiene al margen de esa tradición negativa, si bien en una nota añadida a su "Letter to Dr. Percy concerning a new edition of *Don Quixote*" (1781) apunta la posibilidad de que Cervantes, al escribir su novela, haya tenido en mente las aventuras de Ignacio de Loyola.[5]

A comienzos del siglo XIX, la historia del grotesco caballero andante que un Góngora, un Lope, un Quevedo conocieron vagamente, sin sospechar siquiera su grandeza interior, se agiganta, rodeada de un halo a veces sobrenatural, y alcanza las cimas supremas de la alabanza. Para algunos —como Émile Montégut—, el libro de Cervantes es el retrato del alma española.[6] Para otros —como Dostoyevski (*Diario de un escritor*)—, es una revelación del "misterio infinito y fatal del hombre y de la humanidad". Las palabras *santo* y *mártir* se aplican pródigamente a don Quijote y al propio Cervantes. En España, comentarios y homenajes al Manco de Lepanto se amontonan y se suceden hasta el punto de que la figura del cervantista o cervantófilo acaba por convertirse en jugoso objeto de sátira.[7] Al mismo tiempo, no sólo sobrevive con extraño vigor el viejo paralelo negativo entre San Ignacio y don Quijote, sino que ciertos entusiastas extremistas insisten en ver en el *Quijote* una especie de atrevido mensaje que el autor ha lanzado a la posteridad: una bien meditada parodia de la España religiosa y autocrática de su tiempo.

En Nicolás Díaz de Benjumea tenemos el ejemplo más perfecto de esta curiosa manera de ver. Como D'Israeli, también Benjumea se traga sin vacilaciones el cuento de las confidencias de Cervantes al embajador de Francia, y, hecho esto, se pone a mostrar cómo el propósito del *Quijote* no es otro que atacar a la Inquisición. Más aún: el *Quijote* de Benjumea "vaticina la emancipación de los oprimidos y ve en lontananza el triunfo de la democracia y el pueblo conquistando la soberanía":[8] Sancho Panza ganará el gobierno de su Ínsula. Los eru-

[5] Véase Leopoldo Rius, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Barcelona, 1895-1905, t. 3, p. 209.

[6] Émile Montégut, "Essais de morale et de littérature", artículo de la *Revue des Deux Mondes* (1° de marzo de 1864) reimpreso en su libro *Types littéraires et fantaisies esthétiques*, Paris, 1882, p. 74: "On peut. . . considérer don Quichotte comme une personnification de l'Espagne du XVIe siècle. . . La tragique histoire de l'âme espagnole y est racontée. . . par un témoin sympathique et sévère à la fois".

[7] Rius, *op. cit.*, t. 3, p. 440, cita por ejemplo el último capítulo de los *Esbozos y rasguños* de José María de Pereda (1881).

[8] Nicolás Díaz de Benjumea, *La verdad sobre el "Quijote". Novísima historia crítica sobre la vida de Cervantes*, Madrid, 1878, p. 230.

ditos se afanan en descubrir las pullas de Cervantes contra los libros de caballerías, o contra el inofensivo lugarejo de Argamasilla, o contra un no menos inofensivo hidalgo manchego, supuesto modelo de don Quijote. Está bien, nadie les va a impedir que sigan perdiendo el tiempo en eso; pero lo que importa cultivar es el "comentario filosófico moderno". En ningún momento pretende Benjumea ser un crítico desapasionado. Seguramente no hay admirador de Cervantes que lo haya tratado con tan febril y desaforada devoción. No contento con poner por las nubes el "poema" de Cervantes (así lo llama), exaltando su sentido universal y secreto, su *sovra senso* dantesco, Benjumea cae a su vez en la manía topográfica de indicar los pasajes precisos en que yacen escondidos los tesoros de la crítica cervantina: llama nuestra atención sobre esta o aquella alegoría, sobre esta o aquella velada alusión a las instituciones caducas del siglo XVI —mensajes ocultos que él es capaz de descifrar y hasta traducir en términos de libertad, igualdad y fraternidad. Cervantes, según su adorador, es el maestro insuperable en el arte de burlar la censura religiosa y política, y el buen entendedor está obligado a combinar fervor y sutileza. Frases, palabras, letras del *Quijote* se ponen en movimiento para hacerlas soltar las intenciones ocultas de quien las escribió. Y siguen todavía en movimiento. No vamos a enumerar a los seguidores de Benjumea ni a dar la lista interminable de sus experimentos. Pero es justo hacer notar que Benjumea —no los discípulos, ni los rivales—, en su esfuerzo por afirmar el espíritu del *Quijote* contra su letra, estampa de pronto observaciones no ya lúcidas, sino brillantes.

Para encontrar en la España pre-unamuniana un "comentario filosófico moderno" a la altura del de Benjumea, tenemos que pasar de los libritos de éste —hoy rarezas bibliográficas— a los amplios y floridos ensayos históricos de Emilio Castelar, en los cuales reverdece la vieja comparación entre don Quijote y San Ignacio. En su excelente libro sobre Cervantes en el romanticismo alemán, Brüggemann omite a Castelar,[9] de manera que da un salto abrupto desde Voltaire y Diderot hasta Unamuno, sugiriendo, si acaso, como puntos intermedios a autores tan alejados como Novalis y Jean-Paul Richter. El agudo ensayo de Santiago Montero Díaz sobre don Quijote y San Ignacio[10] concede atención parcial al paralelo castelariano, pero pasa por alto la

[9] Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Münster, 1957.

[10] Recogido en su libro *Cervantes, compañero eterno*, Madrid, 1957.

Histoire de l'admirable Dom Inigo de Guipuscoa, que es de donde arranca el paralelo. En todo caso, el enlace explícito —y clarísimo— con Unamuno lo tenemos, en España misma, en autores como Castelar, a quien todo el público lector conocía, ya directamente, ya por los furibundos ataques de sus críticos.

Castelar encuentra en San Ignacio una "extraordinaria analogía" con don Quijote, salvo que la Poesía —según explica, con doctrina aristotélica— es más profunda y trascendental que la Historia, y así el mítico don Quijote supera al Ignacio histórico (tal como después, para Unamuno, el mítico don Quijote supera al Cervantes histórico). Don Quijote e Ignacio hacen su vela de armas según los usos de los libros de caballerías. Castelar, siguiendo en todo esto al anónimo autor de la *Histoire*. . ., dice que Ignacio vela sus armas como cualquier Palmerín de Inglaterra o Galaor de Gaula, y se proclama caballero de la Virgen y funda una auténtica orden de caballería. Su penitencia en la cueva de Manresa y al pie de Montserrat inevitablemente traen al recuerdo la penitencia de don Quijote en Sierra Morena. Los dos caballeros andantes, ensimismados y violentos, víctimas de la ilusión del Ideal absoluto, avanzan como sonámbulos, sordos a los consejos y nunca escarmentados por los reveses. Ignacio se desprende de sus dineros y sus ropas, dándoselo todo a un mendigo, con la misma indiferencia que por tales naderías muestra don Quijote, a quien el ventero tiene que explicarle que si en los libros de caballerías no figuran esos detalles prácticos es porque "no era menester escrebir una cosa tan clara y tan necesaria de traerse como eran dineros y camisas limpias". Finalmente, también Ignacio "escogió la dama de sus pensamientos, la cual, según dice a la letra uno de sus más cercanos discípulos, «non era condesa ni duquesa, mas era su estado más alto que ninguna de éstas»".[11] A esa Dulcinea, como don Quijote a la suya, le dedica sus futuras hazañas.

Para la ambiciosa utopía de Castelar, para su programa de unas Naciones Unidas (o Estados Unidos) de Europa, con su Iglesia universal, democrática y científica, Savonarola resulta el gran precursor y San Ignacio el siniestro agente de la reacción. Giosuè Carducci ha entonado ya su himno a la satánica rebelión intelectual —"O forza vindice / della ragione!"— y, hasta cierto punto, la ha encarnado en Savonarola. De los claustros brotan rumores de rebelión que luego se extienden: "E pugna e prèdica / sotto la stola / di fra Girolamo / Savonarola". Pero del pío Castelar no esperemos ninguna explosión satá-

[11] Emilio Castelar, *La revolución religiosa. . .: Savonarola, Lutero, Calvino, San Ignacio*, Barcelona, 1880, t. 4, p. 97.

nica. Savonarola es la avanzada del pensamiento social libre y armonioso, de "las fuerzas misteriosas que impulsan la sociedad hacia adelante" (*ibid.*, p. 451). Al oponérsele, Ignacio de Loyola se erige en campeón de la servidumbre mental. Como un don Quijote trastornado por la lectura de viejas patrañas, el soldado de Guipúzcoa ve en el mundo un interminable campo de batalla. Bajo los rasgos del moderno santo luchador siente Castelar la presencia del antiguo guerrero cántabro o, mejor dicho, del vasco trascendental y eterno. El pueblo vasco, encajonado en sus montañas, aferrado a sus inmemoriales costumbres, acumula una energía enorme que, carente de uso, busca la ocasión de estallar y, si es preciso, pelear por el solo gusto de pelear. ¿De qué otra porción del planeta podía venir la reacción "pasatista" de San Ignacio? Lo que hace el fundador de la Compañía de Jesús es dar un enorme salto atrás, pasando por encima del Renacimiento, y aun de Santo Tomás de Aquino, hasta dar en el siglo XI; y lo que lo mueve es un impulso "hacia la autoridad, hacia la tradición. . ., hacia la disciplina. . ., hacia la feudal caballería" (*ibid.*, p. 98). Castelar consigue presentar a San Ignacio como un caso de suprema y perversa *coincidentia oppositorum*. Ese Quijote vasco pone todo su incansable dinamismo al servicio de la parálisis espiritual.

En la densa selva de la bibliografía crítica de Cervantes compilada por Leopoldo Rius, la disposición cronológica estorba la visión de ideas y tendencias. Para agruparlas en secuencias internas, deberemos tomar en cuenta a otros autores españoles modernos —no sólo Benjumea y Castelar, sino también un Mariano Pardo de Figueroa, un Leopoldo Alas y algunos más— que Brüggemann no menciona, o menciona sólo al pasar. Esos autores son los que constituyen la atmósfera que se respira en los años formativos de Unamuno. En la concepción unamuniana de don Quijote y San Ignacio son fáciles de reconocer (entre otros muchos) esos estímulos, asimilados, parcialmente rechazados o profundamente transformados. Si Pardo de Figueroa acusaba al cruel Cervantes de haber sido el primero en hacer de don Quijote un *Ecce Homo* expuesto al escarnio público, Unamuno lleva la imagen a sus últimas consecuencias: la ciudad de Barcelona, escena de la Pasión y derrota final de don Quijote, se equipara a Jerusalén. Si para Leopoldo Alas el *Quijote* era la Biblia laica de los españoles, para Unamuno es la Biblia española a secas, el código del personalismo español que a cada yo individual le muestra el camino de perfección que conduce al Yo suprapersonal. Si Benjumea contrastaba fervor y erudición, Unamuno pone en pie la "sagrada legión de *quijotistas*" contra

la plaga de los *cervantistas*. Si Castelar veía en el carácter vasco la explicación del belicoso dinamismo de San Ignacio, el vasco Unamuno recibe la pelota y la devuelve con fuerza redoblada. Unamuno ve dinamismo vasco en las raíces mismas de la historia de Castilla, y deposita todas sus esperanzas en un advenimiento de quijotismo vasco que cubra a toda la España moderna. Un verdadero resurgimiento nacional se operará, según él, el día que los pueblos no castellanos de la península renuncien a sus rancias costumbres, a sus hablas vernáculas, e instilen su antiquísima fuerza espiritual en el alma española, mediante la lengua castellana.

La comparación entre don Quijote y San Ignacio cobra un giro inesperado en manos de Unamuno. Tomando como guía la doctrina de los temperamentos de Huarte de San Juan y la vida de San Ignacio por el padre Rivadeneira, don Miguel repasa cada uno de los episodios del *Quijote* aducidos por Castelar contra San Ignacio (más otros muchos paralelos), y esto lo lleva, cada vez, a cantar los loores conjuntos del Santo y del inflexible Caballero de la Fe, como él llama a su don Quijote. Los conceptos de 'héroe', 'sabio' y 'santo' se funden aquí en un solo ideal de superhombre, opuesto al de Nietzsche y claramente orientado hacia la virtud y la gloria. Ideal de entusiasmo y de generosa locura que entra en conflicto trágico con el llamado buen sentido de los fariseos —amas y sobrinas, duques y barberos, curas y bachilleres de Salamanca. Los fariseos parecen salirse al final con la suya,[12] exteriormente al menos. Pero Unamuno sabe más que Cervantes; él sabe que don Quijote fue resucitado al tercer día y que todo el tiempo está resucitando. Si Cervantes contó la historia de don Quijote fue para que Unamuno pudiera comentarla tres siglos después en su propio evangelio (como él lo llama), el breviario de una fe quijotesca cuya hora sonará en cuanto se disipe la moderna religión del éxito. En la primera página de su evangelio habla Unamuno de "Nuestro Señor Don Quijote", pero a lo largo del libro esta expresión alterna con "Mi Señor Don Quijote", y en los párrafos finales se dirige a su Señor en un ardiente alegato *personal*, donde el evangelista Unamuno se presenta ligado para siempre a don Quijote por una pasión —y aun Pasión— común: el ansia de gloria e inmortalidad.[13]

[12] Cf. el estribillo de la "Ballade des mauvaises personnes" de Charles Cros: "les personnes qui ont raison" (*Oeuvres complètes*, Paris, 1954, pp. 240-241).

[13] En su comentario a los capítulos 61-63 sugiere Unamuno que todo espíritu quijotesco (como el suyo) es escarnecido como don Quijote (*Ecce Homo. . .*).

La proliferación de super-Quijotes en el siglo xx no debe hacernos ver a Unamuno como mero apéndice o ramal muerto del romanticismo alemán. Para bien o para mal (puesto que nadie es responsable de sus discípulos), es en realidad un punto de partida. En su primer libro (1914), José Ortega y Gasset se sonreía irónicamente del altanero evangelista Unamuno, tan ganoso de congeniar con don Quijote como incapaz de congeniar con Cervantes. Hace tres siglos —dice Ortega— que Cervantes, sentado en los Campos Elisios, "aguarda, repartiendo en derredor melancólicas miradas, a que le nazca un nieto capaz de entenderle". Pero la presencia de Unamuno salta a la vista en ciertas páginas de ese mismo libro de Ortega, *Meditaciones del "Quijote"*: no sólo en su plástica imagen del héroe cervantino como un "cristo gótico", sino también en otras más obviamente bíblicas. "Cuando se reúnen unos cuantos españoles sensibilizados. . .", dice Ortega, "desciende entre ellos don Quijote". Y prosigue: "Siempre que estéis juntos —murmuraba Jesús—, me hallaréis entre vosotros". Bien visto, no estamos tan lejos del Cristo español de Unamuno. Dos años después, en una conferencia del Ateneo de Madrid, la Condesa de Pardo Bazán llama a don Quijote "el redentor humano", y uno de sus críticos, el padre Cortacero, aclara que don Quijote no pasa de ser una imitación o plagio de Cristo, puesto que Cervantes tomó de los evangelios la trama de su novela.[14]

La repercusión de la mitología quijotesca, estimulada en parte por el fogoso rector de Salamanca, ha sido particularmente vigorosa en la América hispánica. En 1892 encontramos ya a un Rubén Darío que, desesperanzado al contemplar la situación de América a cuatro siglos del descubrimiento, se dirige a "Cristóforo Colombo, pobre almirante" y le pide que ruegue a Dios por estas tierras. No muchos años después, José Enrique Rodó evoca en unas páginas brillantes al "santo a caballo" —no San Ignacio, sino el Caballero de la Triste Figura. Cervantes y don Quijote —ya no Cristóbal Colón— aparecen como intercesores celestiales en nuevos poemas de Rubén, hasta que, en sus "Letanías de Nuestro Señor Don Quijote", da un decisivo paso adelante. La poesía española posee una saludable tradición de avemarias y padrenuestros glosados y aplicados a toda suerte de situaciones políticas inmediatas. En el apasionado *ora pro nobis* que Rubén dirige a don Quijote, "Señor de los Tristes", va envuelto un ataque a la

[14] Miguel Cortacero y Velasco, *Quisicosillas del "Quijote"*, Madrid, 1916, pp. 214-215.

frialdad, la falsedad, la crueldad, no ya de las Américas, sino de todo el mundo moderno. A partir de esas "Letanías" ha seguido brotando una corriente de plegarias a don Quijote, que lo exhortan a gran variedad de nobles empresas, y que con demasiada frecuencia lo excitan además contra Sancho Panza —un Sancho Panza a veces pragmático y anglohablante.

La secta quijotista ha escalado altas cimas literarias en nuestro siglo, pero es Unamuno quien más violenta indignación ha atraído sobre su cabeza. No fue Darío, ni Rodó, ni Ortega (por lo menos no hasta el momento), sino Unamuno el denunciado (en 1951) por un obispo español[15] como hereje máximo y maestro de herejías.

Quizá Cervantes siga esperando en los Campos Elisios a su nieto. Pero a lo mejor la espera le está resultando más divertida de lo que pensaba Ortega.

[15] Mons. Antonio de Pildaín y Zapiaín, obispo de Canarias.

DOS NOTAS SOBRE LAS *SOLEDADES* DE GÓNGORA

1. LA SOLEDAD Y LAS "SOLEDADES"

En su reciente estudio sobre *La poesía de la soledad*,[1] Karl Vossler examina las *Soledades* de Góngora como cima de una larga tradición poética española. Por cierto que el solo título del poema ya fue piedra de escándalo para sus contemporáneos. Apenas publicadas las *Soledades*, Jáuregui reprochaba a su autor:

> Hasta en eso erró vuestra merced llamando a esta obra *Soledades* impropiamente, porque *soledad* es tanto como falta de compañía, y no podrá llamarse *solo* el que tuviere a otro consigo. Vuestra merced introduce legiones de serranas y pastores de entre los cuales nunca sale aquel pobre mozo naufragante, y así lo demuestran los versos en cien ocasiones, como éstos:
>
> *inundación hermosa*
> *que la montaña hizo populosa*. . . etc.
>
> *parientes más cercanas*. . . etc.
>
> Donde había tanta vecindad de pueblos y toda caterva que baila, juega, canta y zapatea hasta caer, ¿cómo diablos pudo llamarse *Soledad*? (*Antídoto contra las "Soledades"*).

Para invalidar la acusación —observa Vossler—, le hubiera bastado a Góngora recordar los versos de su dedicatoria al Duque de Béjar:

> Pasos de un peregrino son errante
> cuantos me dictó versos dulce Musa:
> en soledad confusa
> perdidos unos, otros inspirados.

Se ve que Góngora no piensa la soledad en el sentido en que la toma su crítico. El poeta es un caminante; su poesía, un vagar en soledad confusa. Soledad: apartamiento espiritual, separación del mundo, para perderse en la tarea de crear un mundo nuevo bajo el dictado de la Musa. Sí, la soledad de don Luis de Góngora ha creado las *Sole-*

[1] Karl Vossler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München, 1935.

dades, pero las *Soledades* han llenado su soledad. De bosques y mares la han llenado; de ríos y montañas, de pescadores y aldeanos, de cantos, de danzas. Un despliegue magnífico de visiones y sueños en un alma solitaria.

El poema entero está envuelto en un vaho de soledad. Ya en la lírica de Fernando de Herrera apuntaba un subjetivismo altanero y doloroso ("Yo aquí, do Amor en mi dolor conspira, / solo en esta desierta, ardiente arena. . ."); ya en él la descripción se volvía visionaria, desfiguradora, mítica, a fuerza de hipérboles y de metáforas violentas que por veces hacen pensar más en la soledad del éxtasis contemplativo que en una estoica huida y menosprecio del mundo. La soledad de Góngora lleva resueltamente, si no a evitar las cosas, por lo menos a evitar sus nombres ordinarios; a aludir —como Mallarmé—, en vez de designar. El poeta se encierra en un lenguaje artístico tan oscuro y áspero por fuera como luminoso y suave por dentro. Acumula dificultades para el profano, soslaya las formas del idioma usual, accesible a todos; suprime, cuando puede, las referencias a lo cotidiano, a lo actual, a lo sabido, a todo lo que debilite la tensión poética sacrificando lo "sensible" a lo racionalmente "inteligible". Logra de este modo que por dentro se establezca un flúido enlace con el mundo fantástico de la leyenda, del mito, de la literatura consagrada. Así es como ha de entenderse también su poética exaltación de la edad de oro y de la inocente vida "natural". Góngora no es un romántico que, por huir de la empalagosa buena sociedad de su tiempo, vaya a refugiarse entre cabreros y labradores. Es un espíritu aristocrático que sólo soporta el campo una vez que lo ha transfigurado en visión eglógica. ¿Soledad rústica? Siempre que sea poetizable. El campo, su campo, deberá ser una "culta, sí, aunque bucólica Talía", como dice en el *Polifemo*: la naturaleza como Talía, como teatro. Teatro al aire libre, en jardín barroco por donde se pasean damas y señores de la Corte. Espontaneidad cincelada, rustiquez de buen gusto, improvisación. . . pacientemente compuesta. El sistema de versificación elegido, la silva, colabora en esta impresión mixta de elegancia y descuido con su suave vaivén irregular entre dos metros fijos.

2. En el taller de Góngora

A la inteligente laboriosidad del erudito portugués Manuel Rodrigues Lapa debemos la publicación de un documento inestimable para cono-

cer el proceso de evolución estilística de la *Soledad primera*.[2] Los estudios de Alfonso Reyes, Lucien-Paul Thomas y Dámaso Alonso, de tan decisivas consecuencias para la rehabilitación de Góngora, debían completarse —nos dice Rodrigues Lapa— con el examen prolijo de los sucesivos manuscritos del poeta y con el cotejo y explicación de sus variantes. Ahora bien: para esta tarea no podían menos de prestar gran utilidad los archivos de Portugal, dada la activa comunicación entre los poetas de ese país y los de España, y en especial el interés literario del propio Góngora por todo lo lusitano. Ya en la polémica suscitada al darse a conocer el *Polifemo* y las *Soledades*, interviene un portugués que declara ser natural de Lisboa y haber estudiado en la universidad de Coimbra. Es autor de una carta a Góngora,[3] pero no se le ha podido identificar con precisión. Miguel Artigas vacila en atribuir la carta directamente a Lope de Vega. Lucien-Paul Thomas considera que su autor es en efecto portugués. Rodrigues Lapa se inclina a creer que se trata del escritor António Lopes de Veiga, natural de Lisboa (n. hacia 1586), a quien se elogia en el *Laurel de Apolo*. De otras amistades lusitanas de Góngora, debidas principalmente a la mediación del conde de Villamediana, traen abundante testimonio buen número de manuscritos conservados en Portugal.

El que Rodrigues Lapa publica —de la Biblioteca Nacional de Lisboa— contiene una redacción incompleta (1034 versos) de la *Soledad*: acaso la primera versión, o al menos una de las primeras. El poema aparece dividido por el copista en tres partes, hecho que se presta a conjeturas. Tal vez el copista, ante el título de "Primera parte" puesto a continuación de la Dedicatoria al Duque de Béjar, dividiera el poema por su cuenta, en forma más o menos arbitraria. Pudo suceder, en cambio, que conociera el propósito de Góngora de publicar cuatro partes (en rigor, la probable intención del poeta fue la de escribir cuatro *Soledades* distintas) y supusiera que el poema, incompleto, que tenía en sus manos, contenía las tres primeras partes de la obra total y que sólo faltaba la cuarta. Lo cual haría suponer que la *Soledad primera* fue dada a conocer por Góngora antes de estar acabada. Por lo demás, esto es bien frecuente en Góngora. Alfonso Reyes, en sus *Cuestiones gongorinas*, se ha referido, con acopio de abundantes

[2] M. Rodrigues Lapa, "Uma versão desconhecida da primeira *Soledad* de Góngora", *Boletim de Filologia*, Lisboa, 3 (1937), pp. 281-317.

[3] "Carta que se escribió echadiza. . .", en la ed. de *Obras completas* de Góngora por J. Millé y Giménez, Madrid [1932], pp. 1150-1154.

pruebas, al "abandono del poeta, que nunca coleccionó sus obras" y que dejó inconclusos, contra el ruego de sus amigos, numerosos poemas ("A un tiempo dejaba el sol. . .", "Con su querida Amarilis. . .", "Del mar y no de Huelva. . .", "De Tisbe y Píramo quiero. . .", "En lágrimas salga mudos. . .", los tercetos a la *Historia de Felipe II* por Luis Cabrera, "Generoso mancebo. . .", "Perdona al remo, Lícidas, perdona. . .", "Todo se murmura. . .", la comedia del *Doctor Carlino*, continuada por Antonio de Solís —para no citar los poemas que, aunque aparezcan terminados, no lo han sido por mano de Góngora). En tal caso el manuscrito publicado por Rodrigues Lapa, cuyo razonamiento sigo, sería un primer borrador incompleto del poema. Veamos si el estudio de sus particularidades confirma esta sospecha.

En las observaciones que Pedro de Valencia remitió a Góngora en 1613, se citan tres pasajes de la *Primera soledad* censurados por el discípulo de Arias Montano[4] y luego suprimidos de las ediciones corrientes. La variante de los versos 145-148 ("por absolvelle escrúpulos al vaso. . .", etc.) fue hallada por Dámaso Alonso en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid; los otros dos pasajes ("el arroyo revoca los mismos autos de sus cristales" y "las islas son paréntesis frondosos al período de su corriente"), en las *Lecciones solemnes* de Pellicer y en un manuscrito de la biblioteca del Duque de Medinaceli. Los tres pasajes, según concluye Dámaso Alonso, corresponden a la versión primitiva del poema, y fueron modificados —"no siempre con felicidad"— por el poeta.

El manuscrito de Lisboa corrobora y corrige la versión de Pellicer. El trozo que contiene los dos últimos pasajes citados aparece así:

con torcido discurso, aunque prolijo,
tiraniza los campos útilmente,
orladas sus orillas de frutales,
sí, de flores tomadas. No a la boca
derecho corre: mientras no revoca
los mismos autos él de sus cristales,
huye un trecho de sí, alcánzase luego,
desvíase, y, buscando sus desvíos,
errores dulces, dulces desvaríos
hazen sus aguas con lascivo juego;

[4] Cf. Dámaso Alonso, "Temas gongorinos", *Revista de Filología Española*, 14 (1927), pp. 347 *ss*.

engazando edificios en su plata,
de quintas coronado, se dilata
majestuosamente,
en brazos dividido caudalosos
de islas, que paréntesis frondosos
al período son de su corriente.

Comparada con el texto de Pellicer, se advierte que esta versión reemplaza con gran ventaja (v. 4) *Aurora*, asonante, por *boca*, y (v. 10) *fuego*, incomprensible en ese pasaje, por *juego*. Corrige la variante hallada por Pellicer, en ciertos manuscritos, a continuación del verso "de juventud florida" (290 en la ed. de Millé y Giménez). Para la descripción del pavo americano, Pellicer daba la siguiente variante:

Tú, ave peregrina,
cuya cuna en los últimos remates
del occidente queda,
sea, si enojo no, pompa a tu rueda,
que en cuanto tu collar se determina
a ser todo zafiro y no granates,
destinada la veo
a goloso himeneo.

La versión de Lisboa, según Rodrigues Lapa, mejora los versos 4 y 6: "sea si enojo, no pompa tu rueda" (aunque se aclare el sentido, el ritmo del verso que da Pellicer me parece muy preferible), y "a ser zafiro todo o ser granates".

Se ve, pues, que estamos ante una versión de la *Soledad* muy afín a los manuscritos utilizados por Pellicer, anteriores a la primera edición, de 1627. Más difícil es establecer sus relaciones con la copia que sirvió a Pedro de Valencia para su carta crítica a don Luis. Por una parte el verso citado —"por absolvelle escrúpulos al vaso"— no aparece en el manuscrito de Lisboa. Por otra, falta la lista completa de las correcciones hechas por el severo humanista. Dados los hábitos literarios, y los de amistad, de Góngora, "es perfectamente lícito suponer que los pasajes que en el manuscrito de Lisboa difieren de los de la primera edición deben de ser en su mayor parte los censurados por Pedro de Valencia". Sabida es la docilidad con que Góngora acogía las observaciones de sus amigos. Alfonso Reyes cita al respecto más de un testimonio. El *Escrutinio*[5] nos dice:

[5] Manuscrito Estrada, reseñado por R. Foulché-Delbosc en *Revue Hispanique*, 7 (1900), pp. 485-502.

[Don Luis] daba orejas a las advertencias o censuras, modesto y con gusto. Emendaba, si había qué, sin presumir: tanto, que haciendo una nenia a la translación de los huessos de el insigne castellano Garci Lasso de la Vega a nuevo y más sumptuoso sepulchro por sus descendientes, una de sus coplas communicó, y el que la oyó respondió con el silencio. Preguntóle don Luis: "¿Qué? ¿No es buena?" Replicósele: "Sí, pero no para de don Luis". Sintiólo con decirlo: "Fuerte cosa que no basten cuarenta años de approbación para que se me fíe". No se habló más en la materia. La noche de este día se volvieron a ver los dos, y lo primero que don Luis dixo fue: "¡Ah señor! Soy como el gato de algalia, que a azotes da el olor. Ya está differente la copla". Y assí fue, porque se excedió a sí mismo en ella.[6]

Admitido el parentesco de la versión publicada por Rodrigues Lapa con la copia enviada a Pedro de Valencia, queda todavía una alternativa posible: ¿será esa copia misma, apenas corregida por el poeta en vista de las objeciones propuestas, o bien otra versión paralela, nacida de distinto borrador? De todos modos, lo indudable es la fecha temprana de esta redacción. Se conserva aún en ella el verso 47 en su forma anterior a la definitiva: no con la imagen reflexivamente ornamental de "en campos de zafiro pace estrellas", sino con la más concreta y próxima de "en dehesas azules. . .", documentada por los contemporáneos de Góngora. Además, entre sus rasgos de estilo presenta el característico uso del adverbio *sí* criticado por Pedro de Valencia por su "particular significación". Movido de estas censuras, Góngora —¡qué amigo de sus amigos!— se resuelve a sacrificar el *sí* líricamente enfático, empleado con sesgo tan personal como conjunción copulativa, y lo sustituye por las formas usuales e incoloras *y, e*.

Enumero a continuación algunas de las más ilustrativas variantes de este manuscrito cotejado con la lección de Dámaso Alonso (*Soledades*, Madrid, 1927), variantes en las que resulta un evidente enriquecimiento estilístico: en precisión, en color, en ritmo, en tersura. Abreviaré L = manuscrito de Lisboa, y A = edición de Dámaso Alonso (cuya numeración adopto).

Dedicatoria, v. 25: L "do el sitial a tu deidad debido" (supongo, por el esquema sintáctico que repiten los versos anteriores, que debe ser "de el sitial"); A "del sitïal a tu deidad debido".

[6] *Cuestiones gongorinas*, pp. 60 *ss*., donde se transcribe esta otra afirmación de la *Vida*: "Fue docilísimo, y se reducía con facilidad a emendar lo que le censuraban. . . No contentándose con una y otra lima, hacía que pasase por la censura rígida de sus amigos de quien tenía satisfacción".

Soledad primera, v. 1: L "Era del año la estación primera"; A ". . .la estación florida".

V. 3: L "media luna en su frente"; A "media luna las armas de su frente".

V. 40: L "no sin süave stylo"; A "lento lo embiste, y con süave estilo".

V. 91: L "si ya no con magníficas palabras"; A "sin ambición, sin pompa de palabras".

V. 105: L "si el silbo no al ganado"; A "más que el silbo al ganado".

V. 188: L "si teatro no fue dulce algún día"; A "que festivo teatro fue algún día".

V. 249: L "mudo ya entonces cuando no enfrenado"; A "mudo sus ondas, cuando no enfrenado".

V. 280: L "si ninfas ya no errantes"; A "ya que ninfas las niega ser errantes".

V. 283: L "émulo ya el arroyo desatado"; A "émulo el arroyuelo desatado".

Total transformación sufren los versos L 336-341 (comp. A 288-303). También L 355-361 (comp. A 316-321).

V. 325: L "invidia si no afrenta"; A "emulación y afrenta".

Vs. 343-345: L "que no ya sin trabajo / por la fragosa cuerda del atajo / habían las serranas desmentido"; A "que habían con trabajo / por la fragosa cuerda del atajo / las gallardas serranas desmentido".

V. 575: L "y los palios consagra ya a su esposa"; A "consagrando los palios a su esposa".

Vs. 723-724: L "el que Bruselas no tapiz frondoso / tejió sino la rústica arboleda"; A "el que tapiz frondoso / tejió de verdes hojas la arboleda".

V. 810: L "breve no abeja el virginal acanto"; A "lasciva abeja al virginal acanto".

V. 863: L "a la prolija sin primor comida"; A "a la prolija rústica comida".

Vs. 882-884: L "breve quesillo, sí, mas de vaquera / mano exprimido cuyas venas. . ."; A "quesillo dulcemente apremïado / de rústica, vaquera, / blanca, hermosa mano, cuyas venas. . ."

GRACIÁN Y EL BARROCO

Muchos años viene dedicando el P. Batllori al estudio de Gracián, y este nuevo libro[1] recoge buena parte del fruto logrado. Sus dos artículos más extensos son de especial interés biográfico: "La preparación de Gracián, escritor, 1601-1635" (pp. 11-54) y "La vida alternante de Baltasar Gracián en la Compañía de Jesús" (pp. 55-100). Es sobre todo su menudo conocimiento de personas y ambientes religiosos inmediatos a Gracián lo que ayuda a Batllori a precisar mejor ciertas peripecias de la vida de su héroe. Esos dos primeros capítulos ofrecen abundantes pormenores sobre la actividad de los jesuitas durante la primera mitad del XVII, sobre sus planes de estudio, sobre sus distintos colegios y bibliotecas, sobre maestros y compañeros de Gracián. Las páginas dedicadas a su familia son más sólidas de lo que harían suponer algunos de los comentarios que las acompañan;[2] a base del *Libro de las pruevas de limpieça de linage de los que pretenden ser de la Compañía* (en el archivo de la antigua provincia de Aragón), ha podido el P. Batllori, en efecto, rectificar datos de Coster sobre la genealogía de Gracián y sobre la condición económica y social de sus padres. Y son muchas las ocasiones en que se nos invita a vislumbrar el carácter de Gracián, ya a través de referencias directas, ya, más oblicuamente, a través de los documentos en que sus superiores lo juzgan, y hasta de indicaciones sobre sus cambios de salud y humor (lo colérico y sanguíneo, lo bilioso y melancólico). Batllori nos dice que ningún detalle está de más cuando toca a un gran espíritu, y en verdad su información roza el espíritu de Gracián a muy diversas alturas. Llegaría a alarmarnos tanta acumulación de datos dispares, y sospecharíamos que el autor, arrastrado por ellos, se excede en el esfuerzo de fundir a Gracián con su ambiente, si de pronto no oyésemos a Batllori mismo exclamar, a propósito de las noticias reunidas por un escritor de nuestros días sobre los eruditos españoles más allegados al jesuita aragonés: "La impresión es que todos esos amigos

[1] Miguel Batllori, S. I., *Gracián y el Barroco*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1958.

[2] Comp. p. 15: a la prueba documental de que Gracián era cristiano viejo "se pueden añadir dos buenos indicios: los retratos antiguos que de él conservamos, no acusan rasgo alguno semítico; y su actitud en la Compañía, más bien retraída y reservada, era todo lo contrario de los famosos memorialistas inquietos del tiempo de Aquaviva, que luego se averiguó eran cristianos nuevos".

suyos no llegaron a percatarse de la inmensa superioridad de Baltasar Gracián" (p. 123). O si no le viésemos resumir así una amplia zona de sus propias búsquedas: "Ni en los años de sus estudios, ni en los sucesivos, encontramos muestra alguna de aprecio singular y extraordinario de su ingenio por parte de sus maestros: se reconoce siempre su buen talento y su aprovechamiento en los estudios, pero nunca con calificación alguna ponderativa, como la de *óptimo*, que se concede a otros sujetos enteramente insignificantes" (p. 33).

Con todo, lo habitual en Batllori parece más bien su confianza en que la vida y obra de Gracián se han de iluminar cada vez más minuciosamente con ayuda de esos archivos que con tanta diligencia ha puesto él mismo a contribución. A los documentos ya conocidos se añaden ahora no menos de tres nuevos autógrafos de Gracián: una noticia necrológica de 1624,[3] su profesión de los cuatro votos en Gandía, 1635, y una carta anua de Tarragona, 1642. Pero, por su interés documental, destaquemos sobre todo el artículo (no publicado antes) de las pp. 155-168, que Batllori titula "El texto más genuino de la relación graciana sobre el socorro de Lérida". La carta en que narra el "padre de la victoria" las jornadas del 21 y 22 de noviembre de 1646 fue editada por Gili Gaya en 1950 (*Estudios Ilerdenses*, XLV) a base de tres copias antiguas (Biblioteca Nacional, Real Academia de la Historia). Lo que ahora se nos ofrece es el texto hallado por Batllori en 1951: "un cuarto ejemplar —el mejor de todos ciertamente— en el manuscrito 959 (K.3.20) de Trinity College Library, en Dublín"; Batllori da el índice de las piezas que el códice contiene, algunas de ellas procedentes del archivo de Tomás Tamayo de Vargas, y describe el documento "graciano". No se ha hallado aún el autógrafo, pero la perfección de esta cuarta copia, y la semejanza de su escritura con la del propio Gracián, pudieron hacer creer a Batllori, en el primer momento, que había dado por fin con el original. De todos modos, el texto de Dublín coincide notablemente con el que Gili Gaya llamó A y utilizó de preferencia en su certera edición; pero, más genuino que A, conserva formas originales que los copistas cambiaron por su cuenta.

En sus dos ensayos biográficos acumula el P. Batllori curiosos datos e hipótesis sobre el tira y afloja de las fuerzas regionalistas en la España del XVII y sobre su reflejo en la atmósfera inmediata de Gracián. El conocimiento de las tensiones entre aragoneses, valencianos y catalanes le sirve a menudo de falsilla en su trazado de muy distintos

[3] Otra, de 1620, se nos da sólo como probablemente autógrafa.

aspectos de la vida y obra de su personaje; llega a afirmar, seguro y lapidario, que "la retórica y la poética barrocas de la *Agudeza y arte de ingenio* están condicionadas por el ambiente español, y específicamente aragonés, en que la obra fue compuesta" (p. 107).[4] Dentro de esa historia ambiente puede situar la irritación que, al publicarse *El Discreto*, manifiestan los jesuitas de su provincia y no los de Madrid (p. 88), o la circunstancia de que, en los lamentables sucesos de 1658, sea valenciano, y "valencianista" tenaz, aquel implacable P. Rajas, "atizador del conflicto" (p. 93), o, inclusive, la "inquina exagerada y desproporcionada del padre Baltasar hacia todos los valencianos" (p. 22), para la que Batllori propone una rotunda explicación histórico-geográfica: "Gracián, hombre de tierras altas, no llegó nunca a comprender ni a perdonar la vida exuberante, rica y fácil de Valencia, que se reflejaba en las mismas casas religiosas" (pp. 97-98). Desdichada incomprensión, porque, para los jesuitas valencianos alcanzados por las bromas de Gracián, "el satirizar sus defectos era escribir contra la Compañía y su gobierno", como dirá el P. Nickel en su carta del 16 de marzo de 1658, dejándose llevar sin duda por las denuncias contra *El Criticón*.

De interés para la historia de las doctrinas estéticas en España —no sólo para las de Gracián— son los estudios III y IV (pp. 101-106: "La barroquización de la *Ratio studiorum* en la mente y en las obras de Gracián"; pp. 107-114: "Gracián y la retórica barroca en España"), que enlazan y, en parte, entrecruzan su materia. Batllori nos pone en guardia contra la triple identificación de lo barroco, lo contrarreformista y lo jesuítico (pero sus distingos se enturbian un tanto cuando en las pp. 112-114 vienen a añadirse el conceptismo y el culteranismo). Antes de llegar a barroco, el jesuitismo es *manierista*. Aunque a Batllori le parezca dudoso "que el tal término sea realmente feliz", importa mucho —insiste— deslindar esa etapa. La *Ratio studiorum* empieza por ser de inspiración renacentista, como esperaríamos de un Nadal, de un Polanco, de un des Freux, a quienes debió San Ignacio "las primeras orientaciones para los colegios de su Compañía". Cierto que ya en la primera *Ratio*, la de 1586, se acata a Aristóteles como maestro indudable del saber filosófico, pero "no así para la teoría literaria" (aunque la retórica aristotélica llegara indirectamente a casi todas las escuelas jesuíticas). Al cabo, la autoridad de

[4] Aquí y allí, útiles noticias de otro orden, como esa de que en las ciudades de Cataluña se oía, hacia 1630, abundante predicación en castellano (p. 43).

Horacio, Cicerón y Quintiliano y, entre los modernos, la de Erasmo y Vives —y aun la de J. C. Escalígero— será francamente desplazada por la de la *Retórica* de Aristóteles. A lo largo de los siglos XVI y XVII, la doctrina retórica de los jesuitas va plegándose a muy cambiantes ideas, entre ellas las que tocan a la relación entre la enseñanza del latín y la del idioma materno. Sobre base aristotélica se alza precisamente, según Batllori, la *Agudeza y arte de ingenio* (sin que por eso haya que olvidar los precedentes españoles estudiados por Menéndez Pelayo y por Antonio Vilanova, ni, en especial, el *Arte poética* de García Rengifo, 1592, y el *Mercurius Trismegistus* de Jiménez Patón, 1621). Pero Gracián barroquiza —amplía y transforma decisivamente— el aristotelismo retórico de la *Ratio*. La imitación se le aparece como un sustituto inferior del arte, que él reemplaza por la agudeza del concepto. Batllori señala con precisión el puente que comunica las dos doctrinas. Si la *Ratio* manierista de 1598-1599 llevaba en su seno el principio aristótelico dominante de la mímesis, contenía a la vez, en segundo plano, una embrionaria estética de la invención: su estudio de los tópicos o figuras ingeniosas, recomendadas por Aristóteles, aunque discreta y proporcionadamente. "Bastó perder el sentido de la medida —y en esto radica la esencia del Barroco— para desbocarse por el sendero del barroquismo" (p. 111). No del estricto jesuitismo, se apresura a aclarar Batllori, pues abundan los testimonios en que las autoridades jesuíticas condenan a aquellos predicadores que, a expensas de lo *espiritual* y *fructuoso*, "notantur styli nimis critici floridique" (p. 84, n. 108; cf. pp. 83 y 111).[5] Sólo que Batllori proclama su personal simpatía por el barroquismo en sentido lato, y así admira tanto más la posición de Gracián (el jesuita español, se nos dice en la p. 102, es "pesimista y conceptista, pero su Retórica y su Poética abarcan todas las formas posibles de lo barroco") y exalta la *Agudeza*, rebosante de ejemplos y glosas, como el más ameno de todos sus libros (p. 114).

En un capítulo de "Revisiones críticas" (pp. 115-133) reúne Batllori sus comentarios a Miguel Romera-Navarro, Ricardo del Arco, José María Jover, João de Castro Osório, L. B. Walton, G. M. Bertini y, más al pasar, J. H. Hammond, Louis Stinglhamber y algún otro. Se tocan en estas páginas muy variados temas de historia y crítica: desde los detalles de escritura, ortografía y pronunciación has-

[5] Nuevo jalón en el desarrollo de estas enseñanzas retóricas será la *Ratio discendi et docendi* de Jouvancy, 1692, punto de arranque del neoclasicismo jesuítico dieciochesco.

ta los de vocabulario y sintaxis; desde las correcciones de *El Héroe* analizadas por Romera-Navarro hasta las más amplias "tendencias de estilo"; desde las ideas morales de Gracián hasta las del Critilo dieciochesco del portugués Tomás António Gonzaga.[6] El P. Batllori se siente solidario de esta compacta familia de gracianistas, y, como hablando en nombre de toda ella, reconoce lo mucho que debe todavía al clásico libro de Coster.

A este otro, al de Batllori, deberá estar a su vez reconocido todo estudioso de Gracián. Y no sólo a sus ensayos y reseñas, a sus extensos apéndices documentales[7] y aun a los nueve grabados que los ilustran, sino, sobre todo, a la aleccionadora cautela con que un conocimiento tan prolijo de Gracián y su tiempo avanza, expresamente, entre continuas salvedades e hipótesis cuando se trata de pasar a la intimidad del escritor o al sentido de su obra. Batllori, que tanto sabe de ambientes, de instituciones, de influjos y modas, de tradiciones y programas, sabe también hablar de ellos como de un "clima cultural en que [Gracián] hubo de desenvolverse y del que tuvo que evadirse" (p. 65) y destacar a Gracián mismo como al único que "salvará de la gris mediocridad todo un siglo de su provincia" (p. 67). Por fidelidad a esa línea de pensamiento, a esa atención centrada en lo original y creador, es por lo que esperaríamos ver al P. Batllori menos interesado en rebajar sutilmente, a propósito de la "crisis" de Gracián en 1658, la gravedad de su

[6] De paso: ¿por que colocar también (pp. 117 y 126) a Francisco Santos en el siglo XVIII?

[7] Un tanto libre parece, en la p. 100, la interpretación del documento 41: "El padre general, poco habituado a cambios tan repentinos y maravillosos, escribe admirado de cómo un hombre que pedía salirse de la Compañía, había vuelto ya, tan rápidamente, a la vida normal, con la entera confianza de sus superiores". Creo que el P. Nickel está muy lejos de celebrar ahí ninguna feliz transformación del sospechoso jesuita aragonés. Por el contrario, a las buenas noticias que le trasmite el provincial Piquer sobre la "predicación fructuosa" de Gracián y un compañero de orden, el general responde añadiendo, para el caso especial de Gracián, una advertencia negativa: "Sólo reparo en éste que, tratando de pasarse a otra religión y siendo de las calidades que no ignora V.R., no es conveniente ocuparle en semejantes ministerios, en conformidad de lo que se ordena en el capítulo 12 *Ordinationis generalis de dimittendis*". Y subraya en seguida: "La penitencia que se le dio la merecía por la 3ª parte del *Criticón*, que imprimió contra el precepto que se le avía puesto. . ." El mismo tono con que un mes antes (documento 40) había escrito al provincial: "También aprobé el castigo que se le avía dado al P. Gracián, y añadí que se velasse sobre él y no se le permitiesse cosa cerrada, que se le visitasse el aposento y papeles de quando en quando, y que, hallándosele alguna cosa contra la Compañía o contra su modo de govierno compuesto por dicho padre, fuesse encerrado y no se le concediesse papel, tinta, etc."

desobediencia. ". . .Habríamos de conocer la fórmula exacta [de la prohibición de publicar sin permiso]. . . para poder ver si ella no ofrecía ocasión al casuista Gracián para darle una interpretación más benévola" (p. 118). Sí, sería interesante saberlo, pero no demasiado. De poco nos servirá para comprender desde dentro —con la mirada puesta en *El Criticón*— cómo repercuten poéticamente en Gracián tales prohibiciones, desacatos y castigos. Decidir si la culpa fue grave y si Graus o Tarazona afectaron mucho o poco al hipersensible Gracián, y, principalmente, aspirar a conclusiones firmes en esta materia, es quizá confiar demasiado en la lógica externa y en los reglamentos e informes oficiales. Nunca será Romeo, espectador, sino Mercutio, víctima, quien podrá decirnos si ha sido o no "suficiente" la herida: "No, 'tis not so deep as a well, nor so wide as a church door; but 'tis enough, 'twill serve".

II

SOR JUANA Y EL REGATEO DE ABRAHAM

I

En la *Respuesta* de Sor Juana a "Sor Filotea de la Cruz" —es decir, al obispo Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún—[1] hay unas frases sorprendentes que no parecen haber merecido mucha atención de los especialistas. Son éstas en que la monja mexicana, invitada a frenar su dedicación a filósofos y poetas,[2] aduce y explica brevísimamente, entre tantos pormenores de la Sagrada Escritura cuya comprensión cabal reclama el auxilio de las artes y ciencias humanas, un inolvidable pasaje del Génesis: el diálogo de Dios y Abraham en vísperas de la destrucción de Sodoma y Gomorra. Intentaremos aclarar ciertos aspectos de la tradición a que esas precisas observaciones de Sor Juana pertenecen.

Sabido es el contexto. La monja declara su innata e incansable curiosidad científica, y, hecho el balance de sus esfuerzos y de sus insignificantes frutos, confiesa su ignorancia, obstáculo insalvable para llegar a la Teología; "porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias quien aun no sabe el de las ancilas?" (447). Y en dos enumerativos pasajes de su *Respuesta* (447-449 y 466-467) ejemplifica el cúmulo de conocimientos previos que la Biblia exige de sus lectores.

Sus palabras están sostenidas por un armazón de ideas y creencias tan familiares, sin duda, a la monja como al obispo. Para el cristiano, toda fragmentaria verdad pagana pertenece a la Verdad, sin más: en la Verdad cristiana se cumple y se integra. Cierto reiterado detalle del Éxodo servía de base alegórica a esa afirmación: el de las joyas y vestiduras egipcias que —por indicación divina, trasmitida por Moisés— se llevan los judíos al librarse de su cautiverio.[3] Sor Juana se siente a gus-

[1] Utilizaremos el texto editado y anotado por Alberto G. Salceda en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, México-Buenos Aires, 1957, pp. 440-475. Para los pasajes que se citen, sólo se indicará en el texto, entre paréntesis, el número de la página.

[2] "Mucho tiempo ha gastado V. merced en el estudio de filósofos y poetas; ya será razón que se perfeccionen los empleos y que se mejoren los libros" (Sor Juana, *Obras completas*, t. 4, p. 695). Son las palabras que José María de Cossío, por más que alabase las buenas intenciones de "Sor Filotea", calificaba de "terminante y desabrido consejo" en "Observaciones sobre la vida y obra de Sor Juana Inés de la Cruz", *Boletín de la Real Academia Española*, 33 (1952), p. 29.

[3] III, 21-22 y XII, 35-36. Para lo que sigue, comp. ahora la lúcida información de Joaquín Gimeno Casalduero, "San Jerónimo y el rechazo y aceptación de la poesía en

to en el linaje ideal de un San Jerónimo —su maestro y patrono—, de San Agustín, Casiodoro, San Benito, San Isidoro de Sevilla y tantos más; es ésa una tradición que utiliza, para la exacta inteligencia de las Escrituras, no sólo las disciplinas del trivio, sino, con más rigor científico, la aritmética, la astrología natural[4] y aun la teoría de los acordes e intervalos, la armonía, de lejana raíz pitagórica. El *Enquiridion* de Erasmo prohibirá que se acerque a los Libros sagrados cuanto lector tenga aún las manos y los pies sucios.[5]

Y así Sor Juana ha procurado hacerse digna, limpiar su entendimiento con incesantes lecturas y meditaciones. Mal llegará a comprender los textos sagrados quien no se familiarice con multitud de pormenores históricos, quien no conozca las costumbres, ceremonias, modismos y proverbios usuales en las épocas en que las Escrituras se redactaron. Cuando el profeta ordena a los hebreos: "scindite corda uestra, et non uestimenta uestra",[6] claro que alude al uso de *scindere*, de "rasgar" las vestiduras en señal de dolor. En el Evangelio, aquel reproche de Jesús al fariseo que, al revés de la mujer pecadora, no ha lavado los pies al recién venido y le ha negado el ósculo, el beso de paz,[7] supone en el lector el conocimiento de tales ceremonias judías. Y así otros infinitos lugares que requieren ese género de saber, como lo requieren las letras humanas. Si a los poetas y oradores paganos se les ha comentado renglón por renglón, verso por verso y hasta palabra por palabra, con tanta más atención y minucia debe dominar sus textos el religioso, y la religiosa. Y Sor Juana hace acopio de ejemplos reveladores de cómo los saberes consagrados, y las "antigüedades" —esas disciplinas que después llamaríamos arqueología, etnología, lingüística. . .—, deben contribuir a la recta lectura de la Biblia. Sin saber Lógica, imposible comprender con exactitud la marcha de las ideas y su enlace. Sin Retórica ¿cómo decidir si el arpa de David devolvió a Saúl su equilibrio mental naturalmente o por sobrenatural virtud que Dios trasmitió al Rey músico? Y vengamos ahora a las disciplinas del cuadrivio. Si no sabemos de Aritmética y Astronomía, no podre-

---

la Castilla del siglo xv", en *La creación literaria de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, 1977, pp. 45-65.

[4] Es decir, la astronomía, frente a la astrología judiciaria.

[5] Traducción del Arcediano del Alcor, ed. Dámaso Alonso, Madrid, 1932, p. 134. Véanse en conjunto (pp. 132-136) esas advertencias al joven caballero sobre la licitud de completar la formación cristiana con lo mejor de la pagana.

[6] Joel, II, 13.

[7] Lucas, VII, 36-47.

mos seguir tan complejos y misteriosos cálculos de años, meses y semanas (*hebdómadas*, las llama Sor Juana) como los que hallamos en el libro de Daniel. Sin Matemáticas, Arquitectura y Teoría musical, imposible explicar qué significan las dimensiones, concordancias y propiedades del Arca Santa de los judíos, o de la ciudad misma de Jerusalén, en que cada columna, cada basa o arquitrabe, cada ínfimo pormenor, no sólo servía al arte, sino que poseía sentido trascendental.

El terreno queda así preparado para la referencia de Sor Juana al regateo famoso entre Dios y Abraham, sobre uno de cuyos aspectos —el matemático y musical— se concentra en particular la monja:

> . . .Sin ser muy perito en la Música ¿cómo se entenderán aquellas proporciones musicales y sus primores que hay en tantos lugares, especialmente en aquellas peticiones que hizo a Dios Abraham por las Ciudades, de que si perdonaría habiendo cincuenta justos, y de este número bajó a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de mi a re; de aquí a cuarenta, que es sesquioctava y es como de re a mi; de aquí a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatesarón; de aquí a veinte, que es la proporción sesquiáltera, que es la del diapente; de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón; y como no hay más proporciones armónicas no pasó de ahí? Pues ¿cómo se podrá entender esto sin Música? (448).

II

Extrañas observaciones para el lector actual; tampoco las imaginaríamos descubiertas o inventadas por Sor Juana. Y de hecho no lo son. En 1613, Pietro Cerone (hispanizado su nombre en Pedro Cerone) había publicado en Nápoles su *Melopeo*, tratado del músico perfecto.[8] Cerone escribe en un castellano muy italianizado esa verbosa enciclopedia de la música, muchos de cuyos aspectos ha estudiado agudamente la profesora Alice M. Pollin.[9] Al mismo diálogo entre Abraham y el Señor se refiere Cerone con muy parecido instrumental

[8] Pedro Cerone, *El melopeo y maestro. Tractado de música theórica y prática en que se pone por extenso lo que uno para hazerse perfecto músico ha menester saber. Y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector, está repartido en XXII libros*, Nápoles, 1613. Utilizamos la reproducción fotográfica ("microfichas") que se conserva en la biblioteca del Departamento de Música de Harvard University.

[9] "Toward an Understanding of Cerone's *El melopeo y maestro*", *The Romanic Review*, 53 (1962), en especial pp. 86-90.

matemático-armónico, para demostrar que "no sólo en el cielo sino en todas las cosas se requiere la Proporción, la cual no hallándose, es indicio cierto que aquella cosa que es desaproporcionada, cae debajo de la ira de Dios".[10] Ya se sabe a qué se refiere: Dios, decidido a borrar radicalmente el pecado nefando, "que es —dice Cerone— contranaturaleza, adonde del Universo se quita la Proporción", destruye las ciudades pecadoras. Nos consta que Sor Juana manejaba el *Melopeo*, y es curioso que Salceda, el editor de la *Respuesta a Sor Filotea*, no aluda a nuestro pasaje, mientras que sí se detiene en otro de tema afín.[11] De todos modos, la coincidencia entre los dos autores es evidente, pero nada más lejos de las precisiones y elusiones de Sor Juana que unas sentencias de Cerone como las que acabamos de ver, o como sus vaguedades y caprichos sobre la amistad, sobre "el movimiento de los cuerpos astrales", sobre la armonía musical en cuanto "compostura del cuerpo" y correspondencia de "virtudes y buenas costumbres".[12]

Si rastreamos esas ideas en diversos intérpretes de la Biblia —Filón, San Jerónimo, San Agustín, San Isidoro, Rashí de Troyes— y, desde el otro extremo cronológico, de la época de Cerone hacia atrás, en ciertos tratados musicales no demasiado a trasmano, y sus explicaciones matemáticas de intervalos y acordes, es fácil, en general, advertir tales enlaces a través de los siglos, y descifrar los tecnicismos latinos y griegos. La dificultad estriba en precisar cuándo comenzaron a aplicarse la aritmética y la teoría musical a una lectura cristiana de la Biblia, lo que parece más bien apuntar hacia el corazón de la Edad Media.

Claro que Sor Juana y Cerone tienen ante sus ojos el capítulo 18 del Génesis: el relato de la teofanía, de la reaparición de Dios a Abraham junto a las encinas o terebintos de Mamré. Capítulo netamente dividido en dos partes, cada una de las cuales exalta la amistad

[10] *El melopeo*, libro XIX, cap. 30, p. 1026. Mi amigo el Prof. Edgar C. Knowlton, Jr., en carta del 2 de febrero de 1978, me sugiere, a base de otras observaciones de Cerone mismo, la posibilidad de que una mala lectura (¿o errata?) haya llevado a aquello de "que es sesquioctava y es como de re a mi" (cf. *Respuesta*, pasaje citado de la p. 448). El Dr. Knowlton propone una sagaz enmienda: ". . .y es como de re a ut"; vale decir, como de re a do.

[11] Sor Juana, *Obras completas*, t. 4, en la extensa nota de las pp. 649-651, que incluye el relato de Cerone sobre la manera "como Jubal halló las proporciones. . . en la fragua de Tubalcaín, primer inventor de la herrería".

[12] Pollin, "Toward an Understanding. . .", p. 86.

entre el Señor y Abraham.[13] En la primera unidad narrativa, Dios (Yahveh) promete una vez más a Abraham y Sara —tan ancianos ya— que tendrán un hijo. Al terminar este episodio, desde el versículo 16, un segundo núcleo narrativo nos muestra el desastroso fin de Sodoma y Gomorra, precedido de un diálogo anunciador que, junto con la imagen de un Poder absoluto, destaca el hilo de misericordia de que va acompañada la tremenda justicia.

Dios, a solas, se pregunta cómo podrá ocultar sus planes al amigo, "si ha de ser Abraham cabeza de un pueblo grande y fuerte, y si han de ser benditas en él todas las naciones de la tierra". Llega Abraham, y, enterado de la condena, se atreve a interceder en favor de las ciudades. Si hay en ellas cincuenta justos ¿por qué han de perecer, confundidos con los pecadores? Yahveh asiente. Pero Abraham insinúa entonces: ¿Y si llegan a faltar cinco para ese mínimo de cincuenta justos? Por sólo cinco ¿se han de condenar todos? Yahveh acepta el ruego del patriarca intercesor: bastarán cuarenta y cinco. Abraham vuelve a empeñarse, con palabras de humildad creciente, en rebajar el número. El Señor va reduciendo su exigencia a cuarenta justos, y luego a treinta, y a veinte, y por último a diez. Aquí termina el memorable regateo: Dios se aleja, y Abraham se vuelve a su lugar. Todos sabemos

[13] Abraham, el "amigo de Dios" por excelencia. Principalmente —en el Viejo Testamento— cuando se recuerdan las promesas hechas a Israel. Lo es ya en II Paralipómenos, XX, 7 y en Isaías, XLI, 8. El patriarca es arquetipo de fe en Dios y de activa colaboración en la suprema justicia y misericordia. En eso insiste la tradición cristiana. Exaltará por lo pronto la confianza inmediata y absoluta de Abraham en Dios (comp. I Santiago, II, 23, con mención del Génesis, XV, 6 y del citado pasaje de II Paralipómenos). La exégesis subrayará la renovación o constante actualidad de la promesa de Yahveh, desde la del Génesis, XII, 3. Promesa que comprende a todos los cristianos en cuanto hijos de Abraham en Jesús: la Iglesia es el Israel de Dios (San Pablo, Gálatas, VI, 16). En I Corintios, X, 1-4, a propósito del agua que, en el desierto, brota milagrosamente de la roca, ". . .nuestros padres todos fueron bautizados en Moisés. . . y todos comieron un mismo manjar espiritual, y todos bebieron una misma bebida espiritual, puesto que bebían de una piedra espiritual, y la piedra era Cristo". La unión de justicia y misericordia ilustrada por el regateo de Abraham —Abraham, el intercesor, prefiguración de Cristo— corresponde, por supuesto, a la manifestada por Dios frente a la serie de culpas que el Génesis registra: en la historia de la Caída, en la del primer fratricidio, en la canción de Lamek (IV, 23), en el arduo relato de VI, 1-4 (cf. VI, 5-6: Dios echó de ver "que era mucha la maldad del hombre en la tierra y que toda la traza de los pensamientos que formaba su corazón no era sino mala, una y otra vez"; y así "se arrepintió Yahveh de haber hecho el hombre en la tierra. . ."), en el episodio de la Torre de Babel. Comp. Gerhard von Rad, *Theologie des Alten Testaments*, München, 1965-1966, t. 1, pp. 177-178, y t. 2, p. 351.

el desenlace. No hay siquiera diez justos. Las ciudades de escándalo acaban —para decirlo con las palabras mismas de la Biblia— "como la humareda de un horno".

Hace pocos años, tuve la fortuna de encontrarme con el Dr. Héctor Hernández Nieto, experto en tan curiosas figuras como Athanasius Kircher (el Kirkero o Quirquerio de Sor Juana)[14] y Juan Caramuel de Lobkowitz. Conversamos de nuestros comunes intereses, y trazamos un plan de lecturas complementarias. Y así, gracias a la erudita colaboración del Dr. Hernández Nieto, podemos hoy señalar —después de haber partido, aguas arriba, de la numerología de fines del siglo XVI— un texto del XII cuyo esqueleto matemático-armónico-escriturario coincide en lo fundamental con el de Cerone y el de Sor Juana.

Ciertas imprecisas referencias de Pietro del Bongo en sus *Numerorum mysteria*[15] llevan a las lucubraciones del benedictino Ruperto de Deutz (Rupertus Tuitiensis), de considerable papel en la reforma cluniacense. Nos interesa en particular su *De operibus Sanctae Trinitatis*, cuya carta dedicatoria está fechada en 1117. Lo que aquí más importa es, claro, su inconcluso comentario *In Genesim*.[16] Cuando Ruperto llega a ese pasaje del diálogo entre Dios y Abraham, se pone a explicar con toda calma cómo la disminución de los números que Abraham va pronunciando responde, no al azar, sino al orden perfecto que un sabio como él debía seguir. El empezar con cincuenta —número sagrado, para Ruperto— y terminar con diez fue ni más ni menos que lo que debió ser. De ningún modo puede admitirse que el patriarca, hablando con Dios, dijera sus números "sine scientia et sensu", como voces salidas de la boca de un imbécil. Aunque al principio el sentido de la serie descendente pueda no aparecérsenos con una inmediata y total transparencia, su belleza sí resulta por lo pronto, en cierta medida, accesible al ser humano. Pero si estudiamos bien la dis-

[14] Cf., en Sor Juana, "la combinatoria de Kirkero" (esa combinatoria que en cierto modo enlaza los intentos de Lulio con los de Leibniz), en el soneto "Vuestra edad, gran Señor. . .", *Obras completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, t. 1, México-Buenos Aires, 1951, p. 302, y su cita del "R. P. Atanasio Quirquerio en su curioso libro *De Magnete*", precisamente en la *Respuesta* (450).

[15] *Petri Bungi Bergomatis Numerorum mysteria. . ., postrema hac editione ab auctore ipso copioso indice et ingenti appendice auctum*, Bergomi, 1599, p. 52, a propósito del número 45.

[16] Migne, *Patrologia Latina*, t. 167, cols. 403 y *ss*.: "In Genesim liber sextus"; el comentario al diálogo, en las cols. 406-407.

minución, la *degradatio*, advertiremos que los números se entrelazan unos con otros de tal modo que obedecen a un sistema de correspondencias no sólo aritméticas, sino además musicales. Aquí, una espesa serie de tecnicismos griegos y latinos. Si comparamos cuarenta y cinco con cuarenta, obtenemos la *ratio* —la razón aritmética— de *epogdoum*, que corresponde al intervalo musical de *sesquioctaua*, "quod musici *tonum* appellant". La relación entre cuarenta y treinta se llama *epitritum*, el intervalo de *sesquitertia*, "quam symphoniam *diatessaron* uocant". Entre treinta y veinte, relación de *hemilion*: es el *sesquialterum*, "quam symphoniam *diapente* dicunt". Y en fin, entre veinte y diez, *duplum*: es la *maxima consonantia* y la llaman *diapason*: "a través de todas" las notas de la escala.

Ya sería bastante maravilla. Pero eso no le basta al teólogo renano. ¿Cuál es el sentido universal e íntimo de tales significados externos? Los números pronunciados por tan eminente mediador como es Abraham —explica Ruperto—, siendo palabras, son canto, himno, que, invocando el perdón a los pecadores, rinde honor y alabanza al nombre de Dios: se entona "ad nominis ipsius [el de *Dominus Deus*, citado poco antes] laudem et honorem".

Frente a estos estilos de pensamiento —el de Ruperto y el de Cerone—, el pasaje de Sor Juana se nos aparece sobriamente técnico, medido, cauto. La *Respuesta a Sor Filotea* no deja de exhibir su erudición patrística, pero la explicación matemática y musical del regateo se abstiene de los arabescos de Cerone y de los arranques de piedad y sobrenaturalidad en que se explaya tan gustoso el abad de Deutz. De ahí que, leyendo a Sor Juana, el tono de su exposición pueda parecernos curiosamente moderno. Es como si recorriéramos ciertas densas páginas de Descartes, del padre Mersenne, de Leibniz, sobre la estructura de la música, la índole de su aprehensión por la mente humana, sus efectos sobre los sentimientos o emociones. Y no es eso, naturalmente, sino que la monja, ante la conminación del obispo, se ha impuesto quizá el estratégico deber de no meterse en teologías. Al menos, en los laberintos de la teología revelada.

III

Y ésta es la información que deseábamos presentar. Es decir, acaban aquí nuestras afirmaciones, pero no nuestras perplejidades o preguntas. Hemos hecho unas referencias sueltas a Sor Juana, Cerone, Bon-

go, Ruperto: ojalá sepamos algo más de los eslabones restantes. La *Respuesta* de Sor Juana declara, sugiere y calla, como todo gran documento literario. ¿Qué oculta la monja en su inolvidable defensa si la observamos a la luz de su obra íntegra y de todo aquello que con seguridad sabemos de Sor Juana misma? Ojalá que sus muchos amigos puedan recorrer los escritos del obispo Fernández de Santa Cruz, y decirnos si Sor Juana está acaso aludiendo a ellos (a lo mejor con un travieso gesto de complicidad, a costa de los enemigos de la monja). Ojalá nos digan qué se leía entonces en los conventos de México, y particularmente en el de San Jerónimo, "Máximo Doctor" y "glorioso Padre" de Sor Juana, como ella misma dice.[17] Si el *Melopeo* llegaba a los conventos, ¿llegarían también las obras de Ruperto de Deutz? El abad se adelanta varios siglos a Cerone y Sor Juana en la explicación matemático-musical de un pasaje del Génesis. ¿Qué aguas han corrido entre comienzos del siglo XII y fines del XVII? Cotejando la *Respuesta a Sor Filotea* con el viejo comentario *In Genesim* y con el gárrulo *Melopeo*, hemos hallado discrepancias y omisiones. ¿Las habría ya antes de Sor Juana? ¿Las ha introducido ella, y sólo ella? Todo eso, sin contar la fundamental prehistoria de la cuestión: ¿cómo y de dónde ha llegado al propio Ruperto ese modo de exégesis de las Escrituras? Muchas dificultades, parecería; pero ninguna imposible de resolver si los aficionados a Sor Juana consagran a esa tarea su diuturna curiosidad y esfuerzo.

[17] Dedicatoria del *Neptuno alegórico (Obras completas*, t. 4, pp. 356-357); "Documentos en el libro de profesiones del convento de San Jerónimo" (t. 4, p. 522); "Petición que en forma causídica presenta al Tribunal Divino la Madre Juana Inés de la Cruz, por impetrar perdón de sus culpas" (t. 4, p. 521). Comp. "Al Doctor Máximo de la Iglesia" ("Jerónimo meditaba. . ."), en *Obras completas*, ed. cit., t. 1, pp. 274-275, y nota de A. Méndez Plancarte en la p. 516; "Dedicatoria" de Sor Juana antepuesta a los "Villancicos que se cantaron. . . a los Maitines del gloriosísimo Príncipe de la Iglesia, el Señor San Pedro, año de 1677. . ." (t. 2, ed. A. Méndez Plancarte, 1952, p. 43); "Dedicatoria" del *Segundo volumen* de sus obras en la ed. Sevilla de 1692 (t. 4, p. 411). En la *Respuesta a Sor Filotea*, aparte del frecuente "mi Padre San Jerónimo", aparecen "mi gran Padre San Jerónimo" (443) y "un Máximo Jerónimo" (461). A menudo la mención del Santo se acompaña, naturalmente, de la de Santa Paula.

LACUNZA EN MÉXICO[1]

Bajo el seudónimo de Juan Josafat Ben-Ezra, "hebreo cristiano", el jesuita chileno Manuel Lacunza (1731-1801), asilado en Italia desde la expulsión (1767), concluye en 1790 un tratado milenarista que le ha llevado años de trabajo. Su *Venida del Mesías en gloria y majestad* sostiene, desde luego, que Cristo volverá a la tierra en el sexto milenio de la Creación y que, durante su reinado, todo será paz y felicidad hasta el Día del Juicio. Sólo que el libro se caracteriza por una severa crítica de textos patrísticos y postpatrísticos, y por la "insistencia en retrotraer las interpretaciones cristianas a sus fuentes hebreas y conciliar ambas en su visión mesiánica".[2]

Aunque, según Domingo Faustino Sarmiento, el interés por el milenarismo no había sido extraño al ámbito americano, fue Lacunza quien, fuera de su patria, trató el tema en forma sobresaliente.[3] La obra, aun antes de terminada, había circulado en fragmentos o resúmenes no siempre fieles. Su lectura tuvo inmediata resonancia tanto entre los eclesiásticos como entre los laicos, y las traducciones proliferaron aun antes de que el libro se imprimiera en español.[4] Admiración entusiasta, repulsa indignada y una desconfianza hasta cierto punto justificada acogieron la *Venida* lo mismo en Europa que en América.

El texto, como ya había ocurrido con otros sobre el mismo asunto,[5] despertó las suspicacias de la Inquisición. En 1789, la de Lima reprobó la obra, entonces inconclusa, por considerarla "impía, errónea y herética"; la de México la suspendió antes de 1821; en 1824 el Santo Oficio de Roma la incluyó en el Índice; y todavía en 1824 el Tribunal romano consideraba que "el sistema milenarista, aun el mitiga-

[1] Escrito en colaboración con Emma Susana Speratti Piñero.

[2] Boleslao Lewin, "El general Belgrano y el mesianismo del padre Lacunza", *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de junio de 1970 (suplemento dominical, primera sección).

[3] Cf. Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, Buenos Aires, 1944, p. 83 ("Los Albarracines"): "Sobre el milenarismo han escrito varios, haciéndose notar Lacunza, chileno. . . Mucho antes que él, había ensayado su sagacidad en resolver tan arduo problema, el docto fray Miguel [Albarracín]".

[4] "Prefacio" de Manuel Belgrano a la edición de Londres, 1816 (*apud* Lewin, art. cit.).

[5] "El infolio que escribió [fray Miguel Albarracín] sobre la materia fue examinado por la Inquisición de Lima, [y] el autor citado ante el Santo Oficio, acusado de herejía" (Sarmiento, *loc. cit.*).

do. . ., no se puede enseñar sin peligro" (Lewin, art. cit.). Pero los teólogos no siempe estuvieron de acuerdo en lo que se refiere a la heterodoxia o la peligrosidad de la *Venida*, como bien lo ilustra un legajo mexicano de principios de 1824, hoy en la Houghton Library de la Universidad de Harvard.[6]

El 24 de febrero de 1824, el provisor y gobernador del arzobispado de México encarga al "reverendo padre doctor y maestro don Manuel Gómez Marín, presbítero del Oratorio de San Felipe Neri", revisar el *Discurso en que se manifiestan las falsedades y errores de Juan Josafat Ben-Ezra acerca de la Iglesia Cristiana*, escrito por Pedro Narciso Blanco, capellán del convento de Santa Rosa de Puebla, quien ha solicitado la licencia eclesiástica para imprimirlo por intermedio del doctor Ignacio María Lerdo, capellán del Colegio de Niñas en la ciudad de México (f. 1 r°).

Habiéndose excusado Gómez Marín por razones de salud el 26 de febrero, dos días después se encarga de la comisión al bachiller José María Sartorio. Su dictamen (f. 2 r°-v°), fechado en marzo, es favorable al *Discurso* en cuanto que nada contiene contra los dogmas de la Iglesia; pero formula algunas objeciones. La primera consiste en el temor personal de Sartorio de contribuir con su juicio a la publicación de un escrito que intenta impugnar la *Venida*. Considera que los méritos dilucidatorios del libro de Lacunza respecto del sistema del milenario han sido reconocidos por los teólogos, la mayoría de los cuales "aplaudió la obra como excelente", si bien el clamor adverso y empecinado de los menos provocó la suspensión temporal de la lectura "del Josafat" mediante un edicto del tribunal de la Inquisición de México; con todo, "si la Inquisición subsistiese [había sido suprimida en 1821], ya hubiera sin duda levantado esa suspensión a vista del aplauso con que lo ha recibido el común de los sabios teólogos". La segunda objeción del padre Sartorio pone en tela de juicio la capacidad y destreza del capellán de Santa Rosa en la realización de su *Discurso*, lo cual inhabilita la obra como refutación efectiva y le resta cualidades para merecer la licencia: "yo aprobaría la salida a luz del *Discurso* si el autor impugnase con invencible solidez; mas yo no hallo ésta". Por motivos de salud y de edad, Sartorio se excusa de precisar minuciosamente los defectos del escrito examinado y sugiere se someta a alguien

[6] Ms. Span. 80: "José Manuel [*sic*] Sartorio *et al.* sobre el *Discurso* de P. N. Blanco contra Lacunza", 6 folios. (En las citas, que hacemos con autorización de la Houghton Library, modernizamos la ortografía y la puntuación.)

que posea los debidos conocimientos para el caso: "Cualquier teólogo que tenga estas ventajas podría hacerlo muy fácilmente, como, al contrario, a quien pretendiese impugnar la obra sólidamente [sin estar bien preparado], el copete le sudaría". Antes de terminar, vuelve a insistir: "no tengo ánimo de dar mi voto para que esta grande obra [la *Venida*] baje del crédito que ha merecido, sea tratada como llena de falsedades, de errores, de herejías, y de esta manera se frustren los altos fines que a su sabio autor impelieron a trabajar treinta años en su laboriosa composición". Finalmente, se somete a la decisión superior del provisor: "No obstante, si basta que [la] impugnación no contenga cosa que se oponga a los santos dogmas, como en efecto no la he hallado, hará vuestra señoría lo que le parezca mejor. Yo me rindo a su juicio".

El 30 de marzo se pide el parecer del reverendo padre doctor y maestro Manuel Mercadillo, de la orden de Nuestra Señora de la Merced, el cual lo presenta el 23 de abril (ff. 2 v°-4 r°). Mercadillo, que declara haber expuesto ya su opinión favorable a la *Venida* ante "los señores jueces de la extinguida Inquisición", confiesa que la demora en presentar su parecer se ha debido en parte a una dificultad relativa al texto de la obra impugnada. Habiéndola leído antes "en la errada impresión de la Puebla" y "en la versión latina por. . . el padre don Juan Ignacio Maneiro", ocupó parte del tiempo "en solicitud de la impresión de don Felipe Tolosa", que es la empleada por Pedro Narciso Blanco, con el fin de "cerciorarse si ella ha reportado, lo que muchas veces acontece, alguna mutación refundida en lo substancial". Recordando la mala fe con que "viciaron en Roma la impresión los rivales del Josafat", el mercedario consideraba que la impresión de Tolosa "podría adoptar vicios muy distantes del sentir del autor, y que de este modo hubiera venido a manos del impugnador". Demoró, pues, el dictamen "hasta no haber a las manos la impresión de Tolosa por si tuviera algún vicio considerable".

El problema textual que tan concienzuda y honradamente trató de resolver el padre Mercadillo fue el mismo con que tropezó el general argentino Manuel Belgrano cuando se propuso preparar una edición de la *Venida*. Dice éste a propósito del primer ejemplar impreso que cayó en sus manos: "la impresión. . . está tan llena de errores, y errores tan substanciales, que puede decirse, sin exageración, habría sido. . . menos sensible. . . carecer por mucho tiempo de la obra que tenerla al punto en una forma que sólo puede servir para denigrarla, haciéndola digna de una justa censura. . .; la repetida falta de períodos enteros y

trueque de palabras es principalmente lo que la hace insufrible, siguiéndose de esto necesariamente que unas veces se lean despropósitos y no pocas proposiciones erróneas, y aun heréticas, afirmándose de Jesucristo lo que corresponde al Anticristo, o viceversa" (Lewin, art. cit.). Fue también la dificultad de quienes trabajaron en la edición de Londres de 1826.[7] Según la "Advertencia" que la encabeza, la obra ha tenido mala suerte; sus ediciones han sido defectuosísimas, "de modo que hasta ahora el público no ha podido formarse una idea cabal del magnífico monumento elevado por Lacunza a las ciencias eclesiásticas" (p. v); esto obligó a los editores a un cuidadoso trabajo de cotejo y selección para escoger "el sentido que ha parecido más análogo a las miras del autor, a más de reemplazar textos suprimidos" (p. vi). Cabe preguntarse si tales errores —fueran accidentales o intencionados— tanto en las copias manuscritas como en las ediciones determinaron los veredictos condenatorios contra Lacunza, o si éstos se debieron puramente al milenarismo que el jesuita sustentaba.

Aparte del problema referente a la impresión de don Felipe Tolosa —que el padre Mercadillo no parece haber encontrado—, el mercedario se enfrentó con otros dos: su propia admiración por Lacunza y la "repetida lectura de la impugnación", causas que contribuyeron también a demorar el dictamen. Mercadillo confiesa sinceramente que le fue preciso "[desnudarse] en semejante estado. . . de los afectos al Josafat para evitar preocupaciones o juicios anticipados con el fin de calificar la obra, o cuaderno, del impugnador" y atenerse "al peso de las razones, solidez de los argumentos y tino con que maneje la fuerza del convencimiento".

Mercadillo aplica metódicamente este proceder, y encuentra: 1°) que el impugnador falta "a las reglas de la buena crítica y a las de probidad hermenéutica", pues sólo se muestra decidido a hallar falsedades y errores en la *Venida*; 2°) que "con gran ligereza se precipita a censurar con notas teológicas" y cae así en una actitud que, partiendo de una diferencia de opinión, puede provocar "desafectos de voluntad en extremo perjudic[i]ales", a más de anticiparse a la sentencia de la Iglesia; 3°) que no se limita a discutir ("no nos persuadamos a que es-

[7] *La Venida del Mesías en gloria y majestad. Observaciones de Juan Josafat Ben-Ezra, hebreo-cristiano: dirigidas al sacerdote cristófilo.* Se dedican al Mesías Jesucristo, Hijo de Dios, Hijo de la Santísima Virgen María, Hijo de David, Hijo de Abraham. En tres tomos. Tomo I, Londres: Lo publica R. Ackermann, Strand, y en su establecimiento en Mégico: Asimismo en Colombia, Buenos Aires, Chile, Perú y Guatemala. 1826.

to dice *via arguendi*"), sino que busca errores premeditadamente, "pues jamás en el frontispicio se hallan deducciones, sino que con sólo le[e]rlo se encuentra su decisión, pues su título es: *Discurso en que se manifiestan las falsedades y errores de Juan Josafat Ben-Ezra*"; 4°) que, si bien ortodoxas, las razones del impugnador "tienen cierta debilidad comparadas con las propuestas por el autor Lacunza. . . y no convencen": les falta fuerza y atractivo. Puntualizadas las objeciones, Mercadillo propone se otorgue la licencia solicitada, "siempre que el impugnador de la obra de la *Venida de J. C. en pompa* [sic] *y majestad* quite las notas denigrantes. . ., principalmente las de herejía, error, improba[bi]lidad", etcétera.

El 28 de abril se concede la licencia si la impugnación se ajusta a los términos sugeridos por Mercadillo y se pide al padre calificador indique qué debe suprimirse en el *Discurso* (f. 4 r°-v°).

Precedidas de una breve introducción, y con fecha 17 de mayo de 1824, el padre Mercadillo especifica "las proposiciones denigrantes que se deben tildar a fin de que pueda correr la obra del impugnador" (ff. 4 v°-6 v°). Subraya también la necesidad de las correcciones para que "puedan los sabios conocer quién de ellos [Blanco o Lacunza] en materia tan delicada habla con más nervio y solidez"; insiste además en que con ellas se evitará "la guerra de opiniones": es bueno que, "aunque ocurra diferencia entre opiniones verdaderamente católicas, se conserve la paz entre los autores, o sus apologistas, evitadas las notas teológicas, que en extremo perjudican a la fama y buen concepto, sin prevenir el juicio de Nuestra Madre la Santa Iglesia".

En primer lugar, Mercadillo señala que deben reemplazarse en el título de la portada las palabras *falsedades y errores* por *doctrinas y opiniones*. Censura los dos primeros folios y parte del tercero del "Exordio" y propone se le suprima por completo o se redacte de nuevo, "por llamar al sentir del autor especies falsas, erróneas, contra la Iglesia de Roma y de Jesucristo" y asegurar "que el Josafat conviene con los herejes de las confesiones augustana y de Vuitembert,[8] llamados por esta causa protestantes". Según Mercadillo, el impugnador no advierte las diferencias entre el sentir del padre Lacunza y la ac-

[8] Con "la confesión augustana" Mercadillo se refiere probablemente a las *Confesiones de Augsburgo* presentadas ante la Dieta por los protestantes en 1530. Redactadas por Melanchthon, contenían en veintiocho artículos la fe luterana. "Vuitembert" es, claro está, la ciudad de Wittenberg, donde se encuentra la capilla a cuya puerta fijó Lutero, el 31 de octubre de 1517, sus famosas proposiciones contra las indulgencias, dando comienzo así a la Reforma protestante.

titud de los herejes con quienes lo compara, como tampoco que el impugnado sólo deduce fenómenos y "habla en hipótesis". Después de indicar que debe borrarse un pasaje de donde se deduciría, de acuerdo con Blanco, que Lacunza concede infalibilidad a la Iglesia activa, pero se la niega a la pasiva —afirmación que Mercadillo considera antojadiza—, el censor dice que debe seguirse el mismo procedimiento con otros dos, carentes igualmente de base o referencia a autoridades. Recomienda luego un cambio de expresión por no encontrar que lo afirmado por Lacunza induzca a los lectores a errar, sino que es simplemente una opinión que difiere de la sustentada por el impugnador. Mercadillo pide también se borre otra línea porque "según los tiempos varían las proposiciones" y "una misma proposición según la diversidad de los tiempos puede ser o no de fe"; por lo demás, debe observarse de qué boca salen las proposiciones, pues, aunque reprobables y heterodoxas empleadas por herejes, son plausibles y ortodoxas si quien las usa es un católico. El mercedario critica a continuación, e indica que debe quitarse, todo un párrafo donde Blanco acumula en pie de igualdad varias herejías y opiniones: "¡Qué embrollamiento de ideas! ¡Confundir las herejías entre sí. . .! ¿Podrá darse mayor diversidad entre los errores de Lutero y Calvino y [los] de los Jansenistas?"

La impropiedad de una lectura ("No dice que *es*, sino que *será*") y la inconsistencia de una afirmación ("el mismo impugnador confiesa que. . . Josafat es el primero que promueve semejante desatino: si es el primero el padre Lacunza, luego no conviene con Lutero") son motivo de que Mercadillo indique otras supresiones. También merece este veredicto el pasaje en que se atribuye a Lacunza la doctrina sustentada por Calvino y los modernos herejes de que la infalibilidad reside "en el conjunto de los fieles y no de los pastores", siendo así que "en repetidas ocasiones asegura el padre Lacunza la infalibilidad de la Iglesia activa o de los pastores": es inadmisible que Blanco afirme "con temeridad" (aunque con "afectada moderación") que Lacunza piensa lo mismo que "los enemigos de la Iglesia".

Mercadillo no se limita a censurar lo que va contra el buen crédito del autor de la *Venida*, sino que también se preocupa por la honra de otros: "Pienso igualmente se debe quitar la nota toda 16 por llamar temerarios al grande Bosuet [*sic*], al insigne Fleuri [*sic*], y no tiene embarazo en decir lo mismo del Josafat, porque asegura haber éste causado más daños que los autores antecedentemente citados". La agresiva pretensión de Blanco de que, si se reduce su impugnación para favore-

cer a Lacunza, sólo se probará su conformidad doctrinaria con herejes e impíos, determina una nueva eliminación: considera Mercadillo que es "proposición en verdad avanzada". Finalmente el censor aconseja se agregue una nota aclaratoria al párrafo en que Blanco afirma que el arzobispo de Malines, M. de Pradt, atribuye a Pío VII haber convenido, por el concordato celebrado con el rey de Prusia, "de grado en el culto de la estatua de Martín Lutero en Wittemberg". Para Mercadillo, "la proposición según su fondo y sonido es por lo menos malsonante, temeraria *et piarum aurium offensiva*, denigrando la fama, el honor y reputación de la sabiduría y santidad del señor Pío VII, sin designar cuál es el culto y en qué términos se concedió" (en realidad, se trata de un caso de tolerancia *ad maiora vitanda* y de "culto no religioso, sino puramente civil", como el que se tributa a los grandes hombres "por su sabiduría, por su gobierno o por su pericia militar").

La impresión general a que se llega respecto del *Discurso* de Pedro Narciso Blanco es la de que el autor era no sólo incongruente y poco diestro, sino, además, atrabiliario; pero como el texto no se incluye en el manuscrito de la Houghton Library, y es posible que nunca se haya publicado[9] —¿acaso porque Blanco no aceptó los cortes y modificaciones impuestos por la censura?—, no tenemos más remedio que quedarnos con la imagen sugerida por quienes participaron en la calificación y el informe, todos los cuales eran, sin duda alguna, decididos admiradores de Lacunza.

[9] The Dolphin Books, los libreros que vendieron el manuscrito, decían (Catalog No. 35, 1957, núm. 39): "The *Discurso*, however, is not recorded, and presumably it was not printed".

IMAGEN DE ANDRÉS BELLO

Ya esperábamos el libro que volviese a darnos una imagen unitaria y comprensiva del gran humanista venezolano. Figura tan grande, múltiple y "abierta" como la suya es de las que requieren, no sólo continuos y minuciosos estudios de aspectos particulares, sino también síntesis renovadas y actuales. Debemos agradecer a Pedro Lira Urquieta que haya acometido hoy esa labor de síntesis.[1]

Una idea central recorre los diversos capítulos de este libro: la presentación de Bello como insigne ciudadano de América. Hasta su europeísmo se nos aparece aquí como rasgo bien hispanoamericano, y bien venezolano: como de país bañado por el mar de las Antillas —"un Mediterráneo de muchas bocas"— y nutrido de tan densa cultura europea que llamaba ya la atención de Alexander von Humboldt. Pero no nos engañemos. Estudios clásicos y modernos se organizarán en Bello alrededor de su amor a América, como habrán de girar en torno a ella los variadísimos temas tratados en las páginas del *Repertorio* londinense. El libro de Lira Urquieta insiste también, naturalmente, en la inspiración americana de los versos de Bello. Todos forman en conjunto, como nos dice el autor recordando palabras de Menéndez Pelayo, un poema de América, un canto a lo que hay de mejor en la naturaleza y la cultura americanas. Justamente en el espectáculo desalentador de una América dividida, presa de caudillos, pronunciamientos y luchas sin fin, ve Lira Urquieta uno de los motivos de que la labor filosófica y científica acabara por detener el impulso a la creación literaria en el alma de Bello, poeta no indigno de antologías severas, aunque no fuese el suyo un lirismo sostenido y profundo (no es de Bello, ciertamente, el soneto que se transcribe en la p. 47).

América, una América idealmente unitaria, será siempre la patria de Bello. Fundador de la primera publicación hispanoamericana en Londres; "agente cultural de la América hispana en Europa". Frente a esos títulos, poco importa que de hecho sirviera, en la diplomacia, a su Venezuela o a Colombia o a Chile; simples azares impidieron que Bello fuese el gran dirigente de la educación pública en su patria, como impidieron su viaje a Buenos Aires, a que lo invitó el gobierno argentino en 1815. Chile mismo resultó campo apropiadísimo para tra-

[1] Pedro Lira Urquieta, *Andrés Bello*. Fondo de Cultura Económica, México, 1948. (Colección *Tierra Firme*, núm. 38)

ducir en ideas y actos esa ejemplar posición, como que hasta la guerra del Pacífico se mantenía allí singularmente viva y fecunda la noción de una patria americana, continental, sobrepuesta a las pequeñas patrias nacionales.

"Instrucción, más instrucción, mucha instrucción". Así resume Amunátegui el claro y radical programa de Bello en Chile. Lo que para ese país significó tal programa, nos lo explica Lira Urquieta —chileno— en prolijas y agradecidas páginas. Revive en ellas esta gran figura de constructor de naciones que nunca deja de ser, y en grado eminentísimo, hombre de pensamiento. Intelectual que sabe servir apasionadamente las causas más justas, y que como intelectual aconseja y orienta a sus amigos aun en el terreno de lo estrictamente político. Racionalista, pero razonable. Humanista que, teniendo en sus manos la educación de todo un pueblo, combatirá sin descanso por que se difundan entre los más las ciencias naturales y las técnicas, la medicina, la química industrial, los mejores sistemas de agricultura, y propugnará a la vez con entusiasmo la enseñanza del latín para los pocos que aspiren a profundizar en el saber teórico. Alta y viviente lección de equilibrio.

Es natural que la inseguridad y atraso "de lenguaje y de bellas letras" que aquejaba por entonces a Chile alarmase muy en particular a Bello. Ya se sabe con cuán abnegada insistencia se dedicó a combatir el descuido en el uso del idioma: clases de gramática, para las cuales componía él mismo los libros de texto; prédica constante en los periódicos, en que no desdeñaba tocar temas humildísimos. Sabido es también cómo la creación de una cátedra de gramática española en el Instituto Nacional vino a coronar en fin tan generosos empeños, y cómo las enseñanzas de Bello y las de sus colaboradores y continuadores llegaron a transformar profundamente la fisonomía de la lengua hablada y escrita en todo el país. Permítasenos añadir sobre este punto un ejemplo bien ilustrativo de esa acción ejercida por Bello y su escuela (por Bello y la escuela, casi podríamos decir con igual alcance). Lira Urquieta menciona la serie de artículos que Bello escribió desde mediados de 1833 y reunió en 1834 bajo el nombre de *Advertencias sobre el uso de la lengua castellana, dirigidas a los padres de familia, profesores de los colegios y maestros de escuela,* conjunto de preciosas observaciones sobre formas incorrectas —entonces frecuentes— de pronunciación, morfología y sintaxis. Pues bien: cuando, poco antes de 1940, el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires preparaba la publicación del tomo VI de su Biblioteca de Dialectología

Hispanoamericana, dedicado precisamente a la lengua española en Chile, consultó a los profesores chilenos Rodolfo Oroz y Yolando Pino Saavedra sobre el estado actual de los rasgos denunciados por Bello hacia un siglo. Y la respuesta de los señores Oroz y Pino Saavedra señaló —aparte, claro está, de fenómenos todavía subsistentes, que en su mayoría la lengua de Chile comparte con la de otras regiones de América y España— buen número de incorrecciones que la escuela había acabado por eliminar del habla culta, incluido el uso de *vos* por *tú*, que tanto arraigo sigue teniendo en mucha parte de América.

Pero la figura de Bello se nos aparecería injustamente empequeñecida si no advirtiéramos cuán a menudo el filólogo y el teórico del lenguaje dejan muy atrás, en él, al gramático. La obra de Lira Urquieta, en la cual hubiéramos deseado acaso ver mejor deslindadas las dos actitudes, nos muestra justamente cómo en este punto contribuyeron a robustecer la vocación científica de Bello no sólo tempranas lecturas de gramática y filosofía[2] (el *Cours des études,* de Condillac, fue uno de los primeros libros que lo incitaron a analizar metódicamente su propia lengua), sino las circunstancias menudas, y hasta las contrariedades de su vida de expatriado: así aquellos apuros económicos que padece en Inglaterra —*felix culpa. . .*— y que lo llevan a traducir del latín y dar lecciones de español para ganarse el sustento. Por mucho que deban dispersarse entonces sus esfuerzos, todos ellos concurrirán a la obra futura: desde su trabajo en la traducción de la Biblia y el cotejo de las versiones ya existentes —Scío, Amat— hasta las lecciones particulares de español. En esos años de Londres es cuando van acumulándose los copiosos apuntes que habrá de utilizar en su *Gramática*; en Londres lleva a cabo sus estudios sobre el *Cantar de mio Cid* y sobre la crónica de Turpín; allí su traducción y *rifacimento* del poema de Boiardo; allí sus lecturas y meditaciones sobre los orígenes del español y de las otras lenguas románicas. Su lugar preferido de trabajo fue por entonces el Museo Británico, y a él concurría casi diariamente. Detalle conmovedor: "en los fríos del invierno se hacía acompañar de sus hijos, para que tomaran calor en la chimenea del *hall* de entrada".

Muchos otros pormenores biográficos ofrece este libro, que van dibujando en el espíritu del lector un Bello viviente y cordial, no petri-

[2] La reflexión sobre la naturaleza del lenguaje —observa certeramente José Gaos— es habitual en los ideólogos, con cuyo pensamiento tiene tan íntimo enlace la filosofía de Bello. Véase la penetrante y erudita "Introducción" de José Gaos a la *Filosofía del entendimiento* editada por el Fondo de Cultura Económica (*Biblioteca Americana*).

ficado en mito. La imagen del gran pensador y civilizador no podía faltar en la galería de americanos ilustres de *Tierra Firme*. Lira Urquieta la ha evocado con calor de simpatía y, no pocas veces, con pluma suelta y vivaz.[3] Aunque personalmente hubiésemos deseado ver estudiadas con mayor detención las doctrinas lingüísticas del más grande, el más incitante y el más "actual" entre los gramáticos de nuestro idioma, no se nos oculta que lo mismo pudiera decir cada lector, conforme a sus preferencias, de las otras facetas de obra tan vasta y rica como la de Bello. No era fácil contentar a todos en el breve espacio de este volumen.

[3] Una que otra errata hemos encontrado, que el lector salvará fácilmente. En el pasaje de la p. 83 que se refiere a los esfuerzos de Bernardino Rivadavia por que se emprendiese la explotación de los yacimientos de Famatina, léase así este nombre, y no como aparece en el texto. "Filósofo", se llama a don Rodolfo Oroz en la p. 167; debe decir "filólogo".

PALABRAS DE SARMIENTO
(CARTA A VICTORIA OCAMPO)

Desde hace años le debo a usted respuesta, querida Victoria Ocampo. O respuestas, más bien: su carta de 1958 —"A propósito de una traducción"— era una granada de preguntas. No cabría contestarlas en espacio tan breve. ¿Me permitirá usted que, alejándome de ellas, *ma non troppo,* procure en cierto modo abarcarlas y contemplarlas desde lo alto, desde Sarmiento?

Pues, por diversos motivos, yo también suelo toparme en mis lecturas con el espíritu de ese hombre, y he estado, en estas últimas semanas, interrogándolo a mi vez sobre el idioma de los hispanoamericanos. Sarmiento sí sabe responder con generosidad. Siempre alerta al hablar de las gentes, nos ha dejado precisas observaciones sobre los arcaísmos —palabras del siglo XVII, nos dice— que él mismo alcanzó a oír, de niño, en San Juan, y sobre rasgos de la pronunciación popular chilena. Se entretiene, con la exactitud y buen humor de un Pérez Galdós o de un Dickens, en retratar a sus personajes por su habla peculiarísima. Imita cómicamente en sus cartas a un bravo compatriota, el coronel Sandes, que no decía "lo desprecio", sino "lo desprecéo", o a otro coronel, Torres, que, insultando a quién sabe quién, mezclaba las interjecciones más irrepetibles con estas enfáticas injurias: *¡jesudita!, ¡egodista!,* queriendo decir *jesuita* y *egoísta* y temeroso de comerse la *d* entre vocales (como aquel español que decía estar suscrito al *Corredo de Bilbado*). Será precisamente Sarmiento quien escriba, en su prólogo a un libro de Eduardo Wilde: "Cuando la inteligencia sonríe, hay gloria en las alturas, y paz en la tierra para los hombres". Sus réplicas al puritanismo gramatical de muchos de sus contemporáneos son un documento inimitable de inteligencia y alegría.

La lengua escrita no es para él huerto cerrado. Nada tiene de particular, claro está, el que Sarmiento diga a menudo *plata* por *dinero,* como dice *rol* y *garantir,* y *pancito* (no *panecillo*). Y si son muchos los que en su época escriben, como él, *panfleto* en vez de *folleto* o de *libelo,* Sarmiento necesita ir más allá en sus duelos verbales, y formar, sobre *panfleto,* caricaturescas variaciones como *panfletito, panfletico* y *panfletín,* y hasta adjetivos como *panflético* y *panfletusco.* Hay demasiado que decir, con abundancia y urgencia; demasido que hacer; demasiadas cosas que proponer o atacar. Y la vida es corta.

En el español magnífico de Sarmiento resaltarán tanto más las desafiantes incrustaciones de otras lenguas. Palabras extranjeras entran en su prosa —se diría a primera vista— porque sí, como ocurrencias o travesuras inesperadas en una conversación entre amigos: por simple alegría, por superabundancia del humor. Un *porque sí* relativo, sin embargo. Suele haber sistema en estos jugueteos, y hay ante todo un programa muy consciente de libertad idiomática. Muchos de sus atentados lingüísticos son como pequeñas y sueltas explosiones de buen humor, pero sometidas también, en el fondo, a intención calculada. En Cambridge de Massachusetts —escribe Sarmiento en 1865 a su periódico sanjuanino— "pasé horas muy agradables con el poeta Longfellow. . . que habla el castellano mejor que. . ." Esperaríamos ahora: "mejor que ustedes y yo"; pero Sarmiento continúa: "mejor que *vous et moi*". En el momento justo de alabar el castizo español de un extranjero, Sarmiento ha hecho estallar su frasecita francesa. Y si se trata de formas retocadas, hispanizadas por él, ahí también salta a menudo el humorismo detonante de la palabra suelta, el gusto de adaptarla franca y escandalosamente. Adaptación violenta que deja la palabra en toda su crudeza de extranjerismo invencible. ¿Por qué no?, parece estar diciendo Sarmiento a las Academias. En uno de sus viajes por los Estados Unidos nos habla de cierta catástrofe de que ha tenido noticia: de cierto puente que se ha derrumbado con estrépito. Pero Sarmiento no dice aquí *derrumbado*; lo que nos dice es que el puente se ha *desgringolado*. ¿Qué rara palabra es ésa? Es, claro, el verbo francés *dégringoler*, expeditivamente transformado en verbo español. ¿Por qué no? Nos pinta, en uno de sus artículos juveniles, la agitación y negocios de Valparaíso, los trámites de aduana "y toda la tracasería del comercio". Otra palabra francesa, *tracasserie*, también violentamente hispanizada. ¿Por qué no? En su guerra sana y jovial por la libertad del idioma, no siempre se mantiene Sarmiento en los lindes de lo indispensable y medido. A este "Anticristo literario", como lo llamaba el chileno José Joaquín Vallejo, lo vemos a menudo con ademán imperioso que suele desbordar todo principio de lógica o economía verbal. Como para provocar, con sus burlas al Diccionario, la indignación de los puristas, dirá alguna vez, a la inglesa, no *impresionante*, sino *impresivo*; no *proyectiles*, sino *misiles*. Sobre un idioma que maneja con instinto admirable, puede permitirse las más graciosas y sorprendentes piruetas.

Es natural que, en su tiempo, se ensayaran toda clase de *sarmenticidios* (también contra el Sarmiento escritor) y que aún se sigan ensa-

yando. A él mismo, las "agresiones a diccionario armado" lo movían a risa —como a usted, Victoria—, y de cada una de ellas renacía más vivo, más juvenil que nunca. Estaba convencido, como usted, de que "el puro amor a la gramática no puede provocar estallidos tan desproporcionados". Bajo la grave máscara del purismo sabía percibir la pereza y la mala voluntad, y, riendo, sabía poner el dedo en la llaga. Y no dar demasiada importancia a las máscaras, a la vez graves y frívolas. Había mucho que hacer, y el tiempo era siempre demasiado escaso.

Sí, hay mucho que hacer. En esos trances, Sarmiento es buen amigo. Me gusta imaginarlo en el momento de predicar (quizá en cierta casa de Florida y Viamonte) contra quienes, tomándolo a él mismo como modelo, imitan sus palabras, sus gestos, sus tics, y no los hábitos profundos de su entusiasmo. Me es fácil oír sus argentinísimas invectivas contra todas las formas del aldeanismo, y verle aplaudir proféticamente la revista y el libro civilizadores —los suyos, Victoria— y el tesoro de abnegación, sacrificio y alegría inteligente que usted ha prodigado. Sarmiento entendía de estas generosidades.

La suya, la de usted, Victoria, es su verdadera riqueza. La nuestra, si somos dignos, es el haber sabido quizá recibirla. ¿Reconoce usted estas palabras? No puedo jurar que sean de Sarmiento.

HACIA EL HUMOR DE SARMIENTO

I

No se busque en Sarmiento un profesional de la risa o la sonrisa. Tampoco se necesitaba, a su juicio, ser académico para ser gran escritor (y quizá fuese preferible no ser académico). Ninguna falta hacía ser humorista patentado para arrastrar a los lectores al asentimiento y a la acción con la ocurrencia sorprendente, con la parodia retozona o, si era preciso, con el sarcasmo. Su genialidad de humorista, como todo su arte de escritor, no es un instrumento intelectualmente fabricado y aguzado para asombrar, ni para herir, ni para divertir; es el florecimiento mismo de su humanidad pujante, de su salud, y de su fuerza aplicada al bien. Claro que esto no le impide aprovechar estímulos y ejemplos literarios allí donde los encuentre —y "Fígaro", el "Cervantes de la regenerada España", será más de una vez su modelo. Ni le impide estilizar en dirección a lo "natural" y a lo "espontáneo" un rico tesoro de lecturas y meditaciones. Pero Sarmiento insistirá en que es de la abundancia del corazón de lo que habla su boca, y de lo que escribe su pluma, y procurará trasmitir a todos su convicción de que no otra puede ser, para los fundadores de una sociedad nueva, la fuente de toda verdadera belleza artística.

No es difícil imaginar un Sarmiento bien consciente, y orgulloso, de que el empuje, la lozanía, la vida inmediata de que rebosa su obra se traduzcan tan a menudo en gracia, amable o mordaz, contemplativa o combativa: en un río de humorismo intenso, variadísimo y contagioso. Todo construir o atacar, toda deliberación a fondo, todo pensar inteligente suele ir, para Sarmiento, unido a unos relámpagos de humor, a un sonreír, como él mismo dice. "Cuando la inteligencia sonríe —escribe Sarmiento en 1878, a propósito de Eduardo Wilde— hay gloria en las alturas y paz en la tierra para los hombres". ("Dios es el creador de la buena risa", había dicho, muchos siglos antes, Filón de Alejandría).

PENSAMIENTO, ACCIÓN, HUMOR

La inteligencia sonríe. Inteligencia es para Sarmiento iluminación activa y activista. La alegría intelectual va marcada, en él, de practicidad y eticidad. No hay capítulo aparte para el humorismo en un escritor que

concibe como acción transformadora su obra escrita, su pensamiento, que es pensamiento-acción. Si nos atrevemos, como en estas páginas, a destacar y comentar unos brevísimos trechos de su vena cómica, hagásmoslo recordando que el humor más característico no se traduce, para Sarmiento, en piezas sueltas, chistes o bromas, sino que es precisamente un *humor*, una linfa o sangre vivificadora que recorre su pensamiento-acción. Corriente de humorismo vivo, imposible de aprisionar en unas pedagógicas redes clasificatorias.

Humorismo orgánico: el relato o alegato cómico se pone en movimiento con lentitud, va cobrando impulso, de pronto rompe el fuego aquí y allí en libres escaramuzas, y acaba por desencadenarse en un furor y amplitud de batalla campal. Ahí tenemos en Chile a este periodista argentino de treinta años que se ha dado a conocer con una formidable evocación del paso de los Andes por San Martín; que pronto se pone a la cabeza del grupo de desterrados en campaña contra Juan Manuel de Rosas, el dictador de Buenos Aires; que rompe lanzas por la renovación romántica; que se ríe y reniega de todo casticismo tradicionalista, y se enreda en ruidosa polémica no tanto con el gran Andrés Bello como con sus discípulos. Muchos años después, ya anciano, recordará Sarmiento aquellas andanadas suyas contra los puristas, que, desde *El Semanario de Santiago*, se habían atrevido a atacar, no sólo a los forasteros innovadores, sino hasta a Víctor Hugo y su "comparsa romántica". ¡Comparsa romántica! ¡Maltratar a Víctor Hugo! "¡Ira de Dios! —exclama el septuagenario Sarmiento en 1881— ¡Todavía siento sabrosa la mano que movió aquella vengadora pluma! ¡Qué tunda!" Como arrepentido de una victoria excesiva, añade sonriendo: "¡Y qué iniquidad!", y entra en seguida en los pormenores de la campaña. ¿Qué podía hacer el pobre *Semanario* clasicista, si se publicaba —claro está— una sola vez por semana, y con licencia del obispo, mientras el *Mercurio* romántico replicaba sin parar, "desde el lunes, de una pieza, hasta el sábado", en que aparecía "el nuevo número del *Semanario* ya todo acontecido y abollado, y con el brazo en guardia para los nuevos zurriagazos que se aguardaba"? Y Sarmiento resume con expresiva onomatopeya: "El *Mercurio* era una especie de revólver: tum. . . tum. . . tum. . . Seis tiros a la semana". Escándalo al principio, risas después: ése es el efecto del ataque antipurista en el público chileno. Y cuando los que se ríen están de nuestra parte, termina Sarmiento, "el pleito está ganado". Santiago (de Chile) acaba por festejar "la invención, el chiste, las burlas a los clásicos".

Muchos de los artículos que en esa polémica publicó Sarmiento nos servirían para ilustrar su ritmo favorito de bola de nieve o de *crescendo* humorístico. Pero recordemos sólo aquellas páginas deliciosas que llevan como título "Los gallos literatos", y como subtítulo "Memorias inéditas de una gallina de Guinea que vivió diez años en la República de Gallinero". Más vivo que el modelo de Swift está aquí el de Larra, que con tanta devoción procuran imitar los jóvenes de 1840, y que hasta muchos clasicistas respetan: el Larra, pongamos, de aquel par de artículos sobre los *calaveras*, con su clasificación "científica" de calaveras y calaveradas: el calavera militar y el paisano, la mujer calavera y el cura calavera, el calavera viejo y el lampiño. Así, aunque con humor más sano y alegre, pasa Sarmiento revista a las diversas "naciones de gallos", como él dice. Apenas comenzamos a leer las "Memorias inéditas de una gallina de Guinea", la República de Gallinero se nos descubre como lo que ambiguamente es: por un lado, la vasta república o gallinero internacional de la época; por otro, la precisa república literaria de que forma parte el mismo Sarmiento en Chile. Ahí campean, naturalmente, los gallos de ortodoxo linaje hispánico, "graves, testarudos, un tanto perezosos, y tan apegados a lo viejo, que en lugar de ir adelante van para atrás". Pero en fin, gracias a Dios, en el gallinero hispanoamericano han aparecido herejes: unos gallitos jóvenes que ya "se aliñan y afeitan a la francesa, y buscan su alimento con la prontitud y actividad inglesa". ¿Cuál de esos gallitos nuevos es el revolucionario Sarmiento? Él no se nombra a sí mismo en estas "Memorias inéditas", pero nos habla ciertamente de un gallito que se echa de pronto a cantar con tan buena gana y en estilo tan desusado, que provoca la consternación, la ira, los insultos de los gallos puristas y, finalmente, la más feroz tremolina y ataque contra quien se atreve a alterar "la sonora, castiza y correcta música de nuestros padres".

Casticismo

Sarmiento seguirá atreviéndose, hasta su último día, a cantar contra toda ley, y en cualquier gallinero. Y su canto periodístico será de una vivacidad y abundancia que dejará atrás sus modelos. Por lo pronto, el joven periodista se consagra en Chile a su tarea con la salud magnífica de quien sabe por anticipado que toda dificultad se vence y que las contradicciones se eliminan a fuerza de contradecirlas. El pe-

riódico registra día a día la infinita carrera de obstáculos y la euforia deportiva de Sarmiento. Todo, en efecto, está por hacer. Y está también por hacerse —por nacer— la lengua misma en que la experiencia diaria, abierta al futuro, se comunica a los lectores, colaboradores en potencia. Lengua, por lo demás, hispanísima. Podrá forjarse Sarmiento unas muy originales ideas sobre el arte español, vuelto de espaldas —dice él— a la tradición clásica; arte incapaz —añade— de formar tradición a su vez, arte de genios solitarios (Sarmiento piensa sobre todo en Cervantes, Calderón y Velázquez), por lo cual no puede ser guía adecuado para el artista moderno. . . Ideas extremosas, a veces discutibles o frágiles, aunque tienen siempre el don de tocar en los puntos nerviosos de la historia de España, y del arte, y de la tradición clásica, y de las necesidades culturales de los países hispanoamericanos. Podrá Sarmiento, en fin, exagerar hasta la injusticia la crítica de lo español, pero nada hay más raigalmente español que esa crítica. Aunque nos diga que, por boca de Cervantes, la pitonisa española ha hablado por última vez al mundo, lo cierto es que con la prosa de Cervantes resuena de continuo en su obra la de Larra, y los versos de grandes poetas del pasado, y aun de poetas modernos. Alguna vez —pocos años antes de morir— volverá Sarmiento a visitar Montevideo, y todos lo recibirán con tan cordial entusiasmo, que él, acostumbrado a ser en su patria blanco de burlas y ataques, debe aceptar —dice— "la idea de un *encantamento* feliz, en oposición a los antiguos maleficios". Ya se ve: maleficios, como los que perseguían a don Quijote; y *encantamento*, no *encantamiento*: hasta la palabra textual de Cervantes acude espontánea a los labios del escritor argentino. Un ejemplo más. Todos sabemos con qué profunda simpatía pudo comprender y describir Sarmiento la religiosidad de su tierra provinciana: prácticas y sentimientos simples, puros, de buena ley. En cambio, frente a la superstición que pasa por religión, asoma en Sarmiento una sonrisa cervantina —la del Cervantes de *Rinconete* y *Cortadillo*— como en aquella burlona referencia al culto popular de las imágenes en la provincia argentina de Córdoba: el culto, por ejemplo, de San Antonio, "que ponían colgado patas arriba para ganar unas carreras de caballos o bien hacer que apareciese una prenda robada o perdida".

Este Cervantes congenial, el Cervantes asimilado y vivido, es desde luego superior al Cervantes razonado por Sarmiento. Hagamos nuestra propia lengua, predicará el polemista de 1842; hablemos desde las cosas, desde el corazón, y no desde la Gramática de la Academia,

mal que les pese a Cervantes y a Garcilaso. Pero ni al extranjerizante Cervantes ni al extranjerizante Garcilaso podía pesarles la lengua del extranjerizante argentino, en la cual aparecen por cierto las reminiscencias de Cervantes y de Garcilaso en los más imprevisibles contextos. Uno de los primeros artículos de Sarmiento en *El Mercurio* chileno describe jocosamente un viaje en coche en que el vehículo acaba por naufragar, digámoslo así, en "media legua larga de negruzco, espeso y fatídico barro". Ya se siente Sarmiento a punto de ser tragado por el abismo: "me pareció ver por entre las hendiduras del fango millares de diablos que me tendían los brazos con algazara infernal". Y el implacable enemigo de los dictadores, el periodista malogrado, se despide del mundo con estas lastimeras palabras: "¡Así sucumbe la gloria! ¡Aquí se sepultan conmigo más ideas liberales que las que podía llevar a cuestas y las que puede tolerar cualquier ministerio!. . . ¡Oh prendas por mal de la patria malogradas! ¡Oh dones inútiles para la causa americana! *Consummatum est*, almas piadosas. . . ¡Adiós. . . mi madre! ¡Adiós mi tobosina dama!" Ahí están, bien patentes, las citas del Evangelio y del *Quijote*, pero además, y también en broma, el comienzo virgiliano del soneto de Garcilaso: "¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas!" En Sarmiento, claro que en prosa: "¡Oh prendas por mal de la patria malogradas!"

El crítico del lenguaje

Dual es también su posición —por mucho que él subraye las culpas de la herencia política española— cuando ironice sobre los eufemismos con que la jerga oficial de hoy suele dorar tantas amargas realidades. Sarmiento distrae alguna vez sus ocios de viajero trazando un breve estudio burlesco de la expresión "estado de sitio" y sus equivalentes en las distintas lenguas. Lo que hace es analizar con malicia los variados rodeos que los gobiernos de la época utilizan para designar y disimular verbalmente los regímenes dictatoriales. "La lengua castellana —dice Sarmiento al comenzar esta lección de lingüística gubernamental— es muy púdica" y para nombrar las cosas desagradables acude a perífrasis o a alusiones indirectas. Pero, como veremos, no sólo ocurre esto en español, y es curiosa e instructiva "la diversidad de nombres que se da en todas las constituciones" a lo que Sarmiento llama la arbitrariedad concedida a los gobernantes. En Inglaterra se le da el título de "suspensión de *habeas corpus*". En Francia, Chile y

otros países, se llama "estado de sitio", para dar a entender que a partir de cierto momento la nación será gobernada por las leyes militares con que se suelen regir las ciudades sitiadas por el enemigo. En Buenos Aires, Rosas ha llamado a su dictadura la "suma de poder público", "por no ser gente muy ducha en sumar sus gobernados". Y en España —observa Sarmiento, con un *non sequitur* muy en el estilo de Larra— le dan el nombre de "voto de confianza", por la conciencia que el gobierno tiene de la desconfianza que inspira.

Eufemismos, rótulos falsos, retruécanos y sofismas han venido a alimentar la guerra civil en el Río de la Plata. Para Sarmiento, es prolongación de malos hábitos españoles esta capacidad de exaltarse por las palabras, este apasionado verbalismo, entre infantil y escolástico, que discute sobre fórmulas huecas —y en especial sobre lemas o motes políticos— infatigable y hasta furiosamente. Pero se equivocaba Sarmiento cuando atribuía sólo a los pueblos hispánicos semejante debilidad. ¿Quién que ande en estos menesteres (sea Duce o Führer o Caudillo, sea blanco o colorado, sea intransigente o del pueblo, sea político o *politician*), quién que esté familiarizado con el oficio demagógico, no sabe cómo se puede arrastrar el rebaño tras las fórmulas verbales? El hecho es que, en la Argentina de Sarmiento, Facundo Quiroga estampa en su bandera piratesca las palabras "Religión o Muerte". Juan Manuel de Rosas se llama a sí mismo *federal*, simplemente, y envuelve a sus enemigos en el insulto, igualmente simple, de *unitarios* y así puede, para mayor claridad, encabezar sus documentos oficiales con "¡Viva la Santa Federación! ¡Mueran los salvajes, inmundos, asquerosos unitarios!" La Argentina es, para Sarmiento, país política y económicamente unitario hasta bajo Rosas, y entonces más que nunca, aunque el tirano se proclame federal. Federalismo, federación, confederación. . . Palabras, trampas de palabras con que Rosas ha sabido engatusar al gaucho para explotarlo cínicamente y para ocultar su propia barbarie, su crueldad, su íntima vaciedad ante el par de inescrupulosos gabinetes europeos que manejan la política y el comercio internacionales.

El peregrino apasionado

No, no será la sociedad europea la que pueda servir de modelo a la reorganización de los argentinos. Ejemplo más accesible a Hispanoamérica es, para Sarmiento, el de Angloamérica, que él recorre y estudia,

con renovada fascinación, en dos oportunidades: primero, en gira pedagógica; luego, en solemne representación diplomática. Sigamos pues al Sarmiento viajero, al Sarmiento observador ansioso de esos Estados Unidos del Norte que el chileno Francisco Bilbao había contrapuesto epigráficamente a los llamados —no por primera vez, según veremos— Estados Desunidos del Sur. Registrando la América inglesa sin darse reposo, Sarmiento toma, en cierto modo, posesión de sí mismo: traza para sus adentros la gran imagen del futuro presidente constitucional de los argentinos.

Y en los Estados Unidos se lanza a viajar con unos bríos turísticos de. . . norteamericano. Porque éste es el país —observa— en que nadie se está quieto. Si Dios convocara de pronto a Juicio final, "sorprendería en marcha, como a las hormigas, los dos tercios de la población norteamericana". Se vive para viajar, para recorrer el país de un cabo al otro. Pero, por otra parte, ¡qué admirables son aquí los ferrocarriles! No sólo cómodos, sino —lo que importa más— de una comodidad igual para toda clase de pasajeros. Mientras que los trenes de Europa. . . "En Francia —explica Sarmiento— hay tres categorías de vagones, en Inglaterra cuatro, y los empresarios. . . han amontonado comodidades y lujo en la primera clase, y dejado tablas rasas, estrechas y duras para la tercera". Sarmiento se indigna: "No sé por qué no han puesto púas en los asientos".

Ahí lo tenemos en Chicago, adonde llega atravesando campos y bosques inmensos. "He visto —escribe entonces— lo que pocos reyes de la tierra habrán contemplado. He visto trescientas leguas de país a lo largo (y a lo ancho cuanto alcanza la vista) plantado de maíz". Esto es, en Sarmiento, algo más que economía política. La belleza y el bien traducidos en bosque, campo y ciudad se resumen en estas palabras: "Aquí Dios es más grande que en otras partes". O lo vemos, naturalmente, en Nueva York, una Nueva York muy original y contradictoria, de "colinas hermosísimas cubiertas de bosques", y con callejones donde los cerdos son "personajes obligados" a quienes nadie disputa "sus derechos de ciudadanía". Tiendas y templos magníficos; bancos de arquitectura o jónica o egipcia; puentes y canales estupendos; ómnibus, carros y coches en número vertiginoso; barcos de paseo, a lo largo del Hudson, rebosantes de caballeros y damas, vestidos como para una fiesta. Pero, después de Nueva York, falta lo principal. Este maestro sudamericano en viaje de exploración —dice Sarmiento— "¿podría regresar sin haber inspeccionado las escuelas de Massachusetts, las más adelantadas del mundo?" Imposible. El santuario de su

peregrinación es Boston, la reina de la enseñanza primaria. (¿Qué hubiera dicho Sarmiento del desgarrado Boston escolar de nuestra época?)

¡Boston! Pocos decenios antes, un desterrado cubano de veinte años, José María de Heredia, describía en carta a un amigo sus primeras impresiones de la ciudad de Boston. Gran ciudad. "Todas las casas —cuenta el poeta recién llegado— son de tres o cuatro pisos", con las ventanas "guarnecidas de vidrieras". Las calles son anchas y perfectamente empedradas, con calzadas de ladrillo levantadas de un lado y otro para separar a los de a pie de los carruajes. "Éstos son infinitos, y los caballos (que tiran de ellos), grandes y fuertes". Cosa notable: las calles están llenas de gente a todas horas, y no por eso reina el bullicio de las de La Habana. Y de pronto, una observación, digamos, marginal: "Jamás he visto más muchachas bonitas que hoy".

Boston: "¡Qué hermosa ciudad!. . . Todas las casas tienen (grabado en placas de cobre o de madera) el nombe y ocupación de los que las habitan, lo que es excelente y facilita sobremanera el curso de los negocios". Boston: ¡Qué gente extraordinaria! "Todos parecen ocupados, y aún no he visto un mendigo. . . ¡Afortunado país, favorecido, a pesar de la rudeza de su clima, con las miradas más benignas del Cielo!" Y el clima debió ser muy rudo, en efecto, mientras escribía Heredia, 4 de diciembre de 1823, como que la carta termina así: "No sé si entenderás los últimos párrafos, porque la tinta está casi helada".

También Sarmiento admira a Boston, aunque por otros motivos. Ante todo, no estaría mal, en efecto, que el clima bostoniano fuese un poco más benigno, pero el frío y la nieve de Nueva Inglaterra tienen asimismo sus ventajas espirituales. "La nieve educa", ha dicho Ralph Waldo Emerson, en su casa de Concord, a su visitante sudamericano. Fuego y hogar son cosas, y palabras, unidas por estrecho parentesco. El frío crea hogares y bibliotecas. El frío domesticado —aquel en que la tinta no se hiela en el tintero— invita al trabajo, a la lectura, a la meditación, a la conversación concentrada. Todo eso civiliza; todo eso mejora al hombre.

En materia de civilización, maravilla tras maravilla aguardan a Sarmiento en Boston y los pueblecitos vecinos. Ahí está Horace Mann, el genio de las escuelas de Massachusetts, y Mrs. Mann —Mary Peabody, "mi ángel viejo", como la llamará Sarmiento en 1865. Ahí Agassiz, naturalista, y Gould, astrónomo, el mismo que, años después, dirigirá en la Argentina el Observatorio Astronómico de Córdoba. Ahí Harvard College, que tal es el nombre —explicará Sarmiento en un discurso— de la Universidad "situada a corta distancia de Bos-

ton, en una aldea llamada Cambridge''. Aldea, dice, y así resalta por contraste la generosidad de los aldeanos, o ex aldeanos, que acaban de reunir 250,000 dólares para ciertas ampliaciones de los edificios de Harvard. Se siente agradecido a Boston hasta por haberle dado ocasión de hablar con George Ticknor, otro norteamericano —dice Sarmiento en su vejez— que, como Longfellow, ''conocía nuestra lengua mejor que nosotros''. ¡Qué lejos estamos ya de las polémicas de Chile! Porque claro que Ticknor no tenía pronunciación sudamericana, y Sarmiento, orgulloso de haber conocido a este gran hombre que hablaba a la madrileña, confiesa el temor con que entabló la conversación, ''con mi acento criollo de América, que hace reír a los españoles peninsulares''. Por último, allí mismo en Massachusetts, ha visitado Sarmiento las portentosas fábricas de tejidos de Lowell, cuyas obreras —añade sonriendo— llevan ''sombrilla y manteleta en la calle'' y ''medias de seda los domingos''. Así se nos aparece también admirando, y envidiando con la mejor envidia, ciertos modestos interiores de Nueva Inglaterra: hogares limpios, silenciosos y puntuales, con su reloj antiguo y su pequeña biblioteca; hogares en que cuidan de la cocina y sirven la mesa mujeres que, a otras horas, y con la misma pulcritud, enseñan latín y griego.

Pero el humorismo crítico tampoco falta en este cuadro de Norteamérica, y no podríamos detenernos aquí en las divertidísimas observaciones de Sarmiento sobre una sociedad, confusa y revuelta aún, donde —como él dice— la república ''de nuestros sueños'' (''libertad y fuerza, inteligencia y belleza'') es ''un *desideratum* todavía''. Este argentino que nunca ha dejado de echar en cara a sus compatriotas su ignorancia de Europa y de los Estados Unidos nos hace por un instante ver, hasta en su querida Boston, el reverso de la moneda. En una carta de principios de 1866, describe la tertulia bostoniana a que él asiste con lo más granado de la sociedad local. ''La mayor parte de las señoras —cuenta Sarmiento— habían estado en Europa y hablaban francés''. Y con algunas de ellas mantiene el argentino este diálogo (''con sus variantes'', dice él). Preguntan, pues, a Sarmiento: ''—¿Qué idioma se habla en su país de usted, señor? —El castellano, mi señora. —Pero en la corte ¿hablarán francés? —No tenemos corte. —Pero el rey ¿cómo está sin corte? —No tenemos rey; nuestro gobierno es republicano, federal como éste. —¡Ah, perdóneme usted! No sabemos palabra de aquellos países''. ''Y es la verdad —concluye Sarmiento—. Saben astronomía, química, matemáticas, las señoras; pero ni los hombres saben qué clase de bichos somos nosotros''.

No es fácil saberlo. Sarmiento reprochará a los argentinos el no querer estudiar con rigor su propio enigma, siempre uno y diverso. Ya no le basta denunciar a sus caudillos, como en sus escritos juveniles, con la imagen del gaucho-bárbaro, del gaucho-árabe, del gaucho-argelino, del gaucho-beduino. El ex-presidente tendrá que vérselas con el gaucho de guante blanco, con los mangoneadores de la política y las finanzas. Y entonces acude Sarmiento a las notas más graves y abismales de su registro de exotismos. ¡Políticos y generales incorregibles! ¡Kalmucos de Buenos Aires, tártaros de Córdoba!, grita el viejo Sarmiento con lo que le queda de voz. Kalmucos y tártaros, barbarie apenas blanqueada por fuera, incapaz de ver el desastre a que está llevando al país. Por lo pronto, el desastre económico, la bancarrota, llegará en 1890, dos años después de morir Sarmiento.

Este hombre extraordinario, esta gigantesca *persona*, ha encontrado siempre como obstáculo en su camino la pereza mental de los *personajes*, de los personajones honorables y sensatísimos, con su característica falta de información e imaginación, con su invencible suficiencia, con su aplomo, con sus habilidades de equilibristas y su agresividad frente a todo aquel que aspire a sacudir el marasmo. (La misma palabra, *marasmo*, con su constelación de sinónimos, es célula tan central en el vocabulario de Sarmiento como en el de Unamuno). Y poco importa que el personajón se mueva, o se duerma, en el mundo civil o en el militar. La especie puede parecer, a veces, muy poco numerosa, pero es suficiente para estorbar las mejores intenciones. De esos hombres pensará a menudo Sarmiento lo que pensaba sin duda Paul Valéry al anotar en su diario: "Los imbéciles no son tantos, pero ¡están tan bien elegidos!" Y tan estratégicamente colocados. Con la ignorancia militar satisfecha y despreciativa tropieza el capitán Sarmiento en el Ejército Grande, de argentinos, brasileños y uruguayos en marcha contra Juan Manuel de Rosas. Pero el suficiente y perezoso puede muy bien no llamarse coronel ni general; el figurón puede llamarse presidente de la república, o ministro, o rector de la Universidad. Desde los Estados Unidos, Sarmiento insta a un corresponsal a dedicarse en cuerpo y alma a ganar adeptos para la *santa causa* de las escuelas primarias laicas y gratuitas en la Argentina. "Lo supongo a usted hombre de partido —escribe— como lo soy yo". Pues bien, en materia de escuelas, "ni transija ni sea amigo de sus amigos políticos". Y le explica cómo la más suntuosa escuela pública de Buenos Aires ha sido obra, no de ninguna institución, sino de unos individuos particulares que leyeron precisamente un libro de Sarmiento titulado *Las Es-*

cuelas, libro que por suerte circuló por todo el país. Pero ¡ay si el plan de Sarmiento, ay si los originales de su libro hubieran tenido que pasar por el filtro de las seudo-instituciones criollas, por la censura letal de los personajes que las manejan! Si yo hubiera sometido mi plan al gobierno —continúa Sarmiento— el gobierno "lo habría pasado al Rector de la Universidad, quien, sin leerlo, habría informado que, estando el país en guerra (con el Paraguay), no podrían distraerse fondos para imprimir un libro que debe tener anglicismos, galicismos y barbarismos" y cuya publicación indignaría por lo tanto a la Academia de la Lengua. ¡Cuánto tiene que decir siempre Sarmiento de este "perfeccionismo" de la mala intención, de los personajes correctos y mezquinos, de esos grandes pequeños, siempre en busca de los pequeños defectos y las pequeñas excusas capaces de detener el avance de una santa causa!

Alma patriarcal como la suya se empeña en arrancar a su país de la vergüenza del régimen patriarcal. El anciano, infatigable, seguirá cultivando la ironía y la sátira, en escala que va desde la ligerísima sonrisa hasta la carcajada. Al desplomarse la tiranía de Rosas, Sarmiento había trazado con toques de caricaturesco materialismo histórico un esquema de la política de su patria, presentada como eterna riña entre ganaderos incompetentes. Deshacer este largo entuerto será la tarea vitalicia de Sarmiento. Sólo que la Argentina salida de sus manos, la Argentina que alcanza a ver Sarmiento en sus años últimos, no es motivo, para él, de fáciles complacencias. Ya hemos recordado su crítica amarga al nepotismo de kalmucos y tártaros y a la desastrosa política económica que seguirá. No hay necesidad de que estilicemos hasta lo legendario la figura de Sarmiento profeta. La leyenda de Sarmiento suele ser menos bella que su realidad. Realidad simple y naturalmente enorme. Es tanta la salud de este héroe civil, su estar afirmado en la vida, su conocimiento de los hombres, flexibilizado y afinado en instinto adivinatorio, que ya parece locura. "El loco Sarmiento", se le llamará.

A más de un personaje de hoy sigue molestándole la lucidez del gran loco, y como el bulto, la masa de su inevitable presencia. Sarmiento es uno de esos hombres tan ciclópeamente *centrales,* que el político ligero siente, y resiente, la imposibilidad de incorporarlo a su propia ligereza. Para el jacobino, Sarmiento resulta demasiado conservador, y para el reaccionario, demasiado jacobino. Él está por encima de los unos y de los otros. Por encima, no a mitad de camino entre los unos y los otros. Allá por los años de su polémica literaria en Chile,

algún espíritu blandamente conciliador y diplomático proponía la fórmula de pacificación como quien parte diferencias. Tómese un poquito de clasicismo y un poquito de romanticismo, agítese bien y habremos obtenido la mezcla perfecta, que no irritará, que no ofenderá a la moderación y las buenas costumbres. Sarmiento se ríe de este llamado a la prudente medianía, y bautiza a su defensor con el nombre de "don Justo", y le añade luego, como apellido, "Medio". Total: "Don Justo Medio". En Sarmiento, ni términos medios ni componendas. No la combinación mecánica de *sí* y de *no*, sino un instinto de *sí*, un instinto de vida, un jugarse entero a la vida, que debe herir como un constante desafío a los anti-vitales de uno y otro extremo. Y en verdad que Sarmiento conoció muy bien a los extremistas de los dos lados, y supo ver la potencia de corrupción, demagogia, cinismo y crueldad de los unos y de los otros.

Inútil que procuremos separar en nítida disección una vena simple de humorismo, a lo largo de obra tan amplia y multiforme como la de Sarmiento. Sus travesuras de raciocinio e imaginación, sus cuentecillos pintorescos, sus chistosos y calculados extranjerismos, sus tiroteos de palabras —y tal cual mala palabra, que aquí he preferido omitir—, hasta sus rachas de malhumor generoso, a lo Miguel Ángel o a lo Beethoven, o a lo Goya, nada son si se desgajan de su contexto de genialidad. El examen de Sarmiento humorista, por más minucioso que fuera, sólo cobraría sentido como acceso, desde un ángulo particular, al arte, al pensamiento y acción militantes, a la vida imperial de tan formidable escritor. No sólo una inteligencia que sonríe, como la que el ex-presidente de la República celebra en su joven amigo Wilde. La broma, el exceso o arbitrariedad verbal, la injuria de Sarmiento se nos aparecen más de una vez, en ciertos arranques de su prosa, como relámpagos de ilogicidad que iluminan de pronto sus fecundos abismos espirituales. Espero que haya podido advertirse en este muestrario —fatalmente pobre, fatalmente parcial— de algunas de las risas y sonrisas con que supo puntuar su grandeza y su originalidad el más grande y original de los argentinos. (Sobre otras ideas suyas —u ocurrencias, o prácticas— comp. mis "Palabras de Sarmiento" [*supra*, pp. 91-93].)

II

Jorge Luis Borges incluye a Sarmiento[1] en la clase de los escritores que, literariamente eficacísimos, resultan sin embargo inexplicables por "la mera razón", por la retórica, por la estilística. Esas palabras de Borges sirven, en su contexto, para oponer el caso de Sarmiento al de Quevedo o Virgilio, por entero "susceptibles de análisis", y para oponerlo también, aunque en menor grado, al de Whitman o Shakespeare, analizables parcialmente. Cuando, pocos renglones después, Borges caracteriza en fin a Sarmiento como "demasiado complejo para el análisis", es fácil asentir; mucho más fácil que suponer a Virgilio o Quevedo plenamente explicables y justificables por la retórica, o la estilística, o la pura razón.

La gracia contextual

El humor de Sarmiento es en verdad complejísimo. La comicidad, suave o mordaz, directa o irónica, pintoresca o satírica, no suele darse en él aislada y de una pieza. Tanto en sus escritos meditados como en los que más directamente traducen la improvisación oral, el humor se prodiga en contrastes, fusiones, digresiones sabrosas, felices ambigüedades. La ironía brota a cada paso, y así como cambia de continuo la dirección de su marcha —ya hacia los personajes del relato o la discusión, ya hacia los oyentes, interlocutores o lectores, ya hacia el propio Sarmiento—, así cambian los empastes y enlaces con las zonas alegres, serenas o graves de su registro. Con toda seriedad declara el autor de *Recuerdos de provincia* cómo no le avergüenza decir en público que su infancia ha transcurrido en una escasez muy próxima a la miseria, y cómo, por el contrario, lamenta que haya quien se escandalice ante tales confesiones. Sarmiento invoca la alta dignidad de "la pobreza a la antigua", y decora el recuerdo clásico con los nombres de Cincinato y Aristides.[2] Pero unos párrafos antes ha afirmado, preci-

[1] Prólogo a *Recuerdos de provincia*, Buenos Aires, 1944, p. 9.

[2] *Recuerdos de provincia*, en *Obras de Domingo Faustino Sarmiento*, t. 3, Santiago de Chile, 1885, p. 133. Todos los escritos de Sarmiento aquí citados lo serán por estas mismas *Obras* (tomos 1-6, Santiago, 1865-1887; tomos 7-53, Buenos Aires, 1896-1903), si no se indica otra edición.

sando las circunstancias individuales de aquella casi-miseria: "En el seno de la pobreza, criéme hidalgo" (t. 3, p. 131). Con la sola palabra *hidalgo*, se transporta irónicamente la pobreza a una atmósfera de vanidad y ocio que supondríamos (si procuramos pensar con Sarmiento) vagamente española y que nos sorprende ver aplicada por él a sus propios orígenes.

Es la pura verdad, subraya sin embargo Sarmiento, aunque a la vez deje bien claro que la vanidad y el ocio no son ideales suyos, del narrador mismo. Es que a Domingo Faustino lo crió su padre, don José Clemente Sarmiento, "obedeciendo a una idea fija nacida de resabios profundos de su espíritu" (*ibid.*), en una disciplina —disciplina al revés— de señorío provinciano. ¿Resabios profundos de tradición española? No es al menos lo que aquí se nos dice explícitamente. Don José Clemente ha sido peón de hacienda, ha sido arriero, y tiene "encogida una mano por un callo. . . adquirido en el trabajo" ; el ex-arriero no permitirá, pues, que el niño aprenda a vivir de sus manos: "¡Oh, no; mi hijo no tomará jamás en sus manos una azada!" (*ibid.*). Las manos, no para trabajar, sino para jugar. Y los juegos infantiles dejan a Domingo Faustino muchas horas vacías en que entregarse con pasión a los libros. Feliz, providencial debilidad paterna que abre ante el hijo, precoz hidalgo pobre, el mundo maravilloso de la lectura.

Todo se integra, y tanto lo expreso como lo implícito, en la ramificada narración. Por lo pronto, la historia de Sarmiento padre, relativamente simple, no lo es hasta el extremo de caer en una rudimentaria fórmula de causa y efecto: la del arriero y peón que decide desquitarse de su pasado criando un hijo señorito. El don José Clemente de los *Recuerdos de provincia* es figura viva y concreta, aunque Sarmiento no la trate con demasiada ternura. Es todavía "buen hombre" en *Mi defensa* (t, 3, p. 6); sigue siendo al menos, en *Recuerdos de provincia*, indecisa mezcla de nobles y dudosas cualidades. Si los resabios profundos de donde ha brotado el ideal de hidalguía arraigan en el individualísimo espíritu de don José Clemente, eso es, sí, efecto de predisposiciones y experiencias personales, y bastará el impulso de unas críticas situaciones ambientales, como los sucesos de 1810 y los años de guerra contra España, para precipitar su desorganización intelectual y práctica. Pero hay mucho más. No es fácil trazar fronteras entre los modos individuales de ser y el legado histórico colectivo. Desde luego, hidalguía y vanos humos de nobleza son y serán para Domingo Faustino (tan familiarizado con la "negra honrilla" de la

picaresca y con don Quijote y sus *encantamentos*)[3] un hilo evidente en la trama de la desdichada herencia española: resabio ineludible en esta parte de América que, lejos de emanciparse de verdad, se contenta con ser una empeorada "segunda, tercera o cuarta edición de la España".[4] Persona y sociedad, pues, inseparables. La biografía no es anécdota; los destinos no se dan aislados. En relatos y retratos concretísimos, y aun en viñetas apenas esbozadas, salta a la vista la acción de fuerzas que sobrepasan lo estrictamente personal. Las vemos obrar en la conducta del individuo y en las normas a que él cree ajustarla: en su pensamiento, en sus raciocinios y sofismas, en sus ideales, realizables o utópicos. El carácter personal y quién sabe qué resortes de vieja tradición colectiva —o qué atracciones, irresistibles a veces, de modas actuales y pasajeras— se sostienen recíprocamente. Sarmiento atenderá a la vez a la índole peculiar de quien adopta o predica tal o cual programa, y al poder de seducción de ideologías, lemas de combate y falaces lugares comunes. Así, no pocas veces, el retrato incisivo, y hasta la caricatura, servirán para ilustrar el comentario; serán retratos ejemplares, serán como cristalizaciones de las fuerzas sociales que el comentario estudia.

"Yo vi, yo oí, yo hice"

Si lo que narra el escritor es su propia historia, el hilo autobiográfico avanzará ciertamente sin perder el rumbo, pero asimismo en vaivén, en continuos cambios de plano y mutuas implicaciones, y siempre dispuesta la pluma a demorarse en el retrato de otros personajes, interlocutores de diálogo o de altercado. Este modo de autobiografía supone encuentros y encontronazos, armonías y conflictos de ideas y pasiones. El monólogo doctrinal arranca del diálogo y engendra diálogo con lectores, oyentes, amigos, colaboradores, adversarios efectivos o supuestos. Si de lo que se trata es de analizar o rebatir a un contempo-

[3] *Viajes* (t. 5, p. 323); *encantamento* en *Discursos populares* (1839-1883), Buenos Aires, 1883, p. 390; pero *encantamiento* en el t. 5, p. 323, y en el texto de ese mismo discurso popular reeditado en *Obras*, t. 22, p. 86. *Fijodalgo* puede adquirir en Sarmiento ribetes de insulto (véase su carta a Juana Manso en el t. 29, p. 37).

[4] "Las obras de Larra" (t. 1, p. 113). Edición —explica Sarmiento en seguida (pp. 113-114)— no comparable con las de aquellos libros "que corrigen y aumentan en las reimpresiones", sino con las de "los malos grabados cuyas últimas estampas salen cargadas de tinta y apenas inteligibles".

ráneo, será difícil que Sarmiento se mantenga por mucho tiempo en un ámbito de pura doctrina. Preferirá señalar el enlace vital del personaje con sus ideas, buenas o malas, con sus seudo-ideas o mitos y con su tabla de valores morales. Subrayará lo que cada actor —modelo, camarada o antagonista de Sarmiento— haya hecho en y con sus circunstancias, y sobre todo lo que el propio Sarmiento ha llegado a hacer con las suyas, a menudo tan adversas. En tiempo y lugar dados, unas mismas condiciones ambientes pueden malograr al débil (y a las débiles muchedumbres), pero no impiden que el fuerte sobreviva y se afirme, y, pasados los años, el fuerte podrá contar sin empacho sus humildes comienzos, porque la evocación de aquellas estrecheces pondrá de resalto el heroico esfuerzo personal. Si además el autorretrato no disimula fallas menores de carácter y formación, eso mismo contribuirá a realzar las virtudes centrales. Y variando continuamente la naturaleza y tratamiento de las fallas, el escritor introducirá en el cuadro una vibrante concreción de humanidad. En la "Advertencia" a su *Campaña en el Ejército Grande*, el narrador sale al encuentro de los lectores a quienes moleste la continua referencia de "estos apuntes" a recuerdos personales: "Yo vi, yo oí, yo hice".[5] Sabe, finge resignadamente saber que, para la sensibilidad común, todos los escritos de esa índole "se resentirán de su origen" (*ibid.*). Pero sin duda sabe también que el yo no puede ser odioso cuando quien lo pinta acierta a animar sus historias y comentos con toques de autocrítica y hasta de autoburla. Nada odioso suele mostrársenos el formidable yo de Sarmiento, de un hombre a quien tantas veces, y no sólo en su propia época, tacharon de egotista y megalómano.

Fallas menores son las que Sarmiento confiesa en *Mi defensa* para replicar hábilmente a su tocayo Godoy dándole "armas más honestas de las que ha usado hasta ahora conmigo" (t. 3, p. 11). Sí, es verdad: Sarmiento tiene escaso roce social; lo denuncian su desaliño y sus torpes modales. Pero es verdad, al mismo tiempo, que lo que el joven pensador rehúye es el roce y maneras de los triviales y de los ociosos. No tiene tiempo ni ganas de pulirse en esa compañía. Prefiere retraerse en tenaces meditaciones, ejercicio que por tantos años ha tenido que cultivar en pobreza y apartamiento. Se ha acostumbrado a *masticar* una idea, como él dice, a solas, y a no frecuentar sino libros, periódi-

[5] *Campaña en el Ejército Grande*, ed. Tulio Halperín Donghi, México-Buenos Aires, 1958, p. 76.

cos y, a lo sumo, una que otra tertulia de "hombres de instrucción" (p. 10). ¿Es tan grave su crimen? ¿Hay motivos serios para encarnizarse con él?

El comentario irónico de Sarmiento sobre sí mismo se funde en un tono general de anti-solemnidad, con lo que el escritor u orador, simbólicamente sacrificada la propia suficiencia, y ganada así la confianza de su público, aparece con perfecto derecho a lanzarse sobre el tema verdadero criticando también sin miramientos al adversario. Sus exordios humorísticos —corrosivo humor, a veces— suelen preparar el muy serio alegato que ha de seguir. Hablando en 1883 a las "Señoritas del Internado Normal" de Montevideo, empieza Sarmiento por definirse simplemente como "un hombre público de la otra banda del Río" y explica en seguida, a su manera, en qué consiste ese tipo de humanidad. Hombre público: hombre habitualmente "recibido por la rechifla del respetable público"; hombre insultado y afrentado por sus colegas, y por jóvenes y viejos,[6] aunque su pecado no sea otro que el llamar las cosas por sus nombres, o el haber herido "tal o cual susceptibilidad estúpida". Ya a punto de entrar en el tema, formula el orador una última caracterización ejemplar: imagen del propio Sarmiento que por sí sola basta para dar a entender "lo que es un hombre público, sobre todo si es argentino" (t. 22, p. 151). Es, en suma, "una víctima expiatoria de los errores y de la ignorancia de los pueblos, es el macho cabrío emisario de todos los pecados de Israel" (*ibid.*). Y el ímpetu y acritud de la charla, aunque la iluminen ocasionales lampos de simpatía y de buen humor, aumentará cuando, ya en materia, contraponga Sarmiento la obra civil y civilizadora de las escuelas normales de maestras —como ésa en que él está precisamente hablando— a la *filoxera* de las escuelas religiosas importadas.

Lo irónico o lo grotesco condimentan muchas enfáticas afirmaciones de su yo, como cuando, en carta a Mary Mann, dice Sarmiento tener la fuerza de "cuatro caballos dinámicos",[7] o como en aquellos párrafos en que recuerda con gratitud a un viejo maestro porque le enseñó a amar "a la libertad y a la patria" e hizo de Sarmiento un insolente y un valentón: "valentón como él, insolente contra los manda-

[6] T. 22, p. 147. Y ahí, como anunciando el rumbo de la invectiva que ha de seguir, precisa aún más: "escarnecido por los ancianos si saben teología, cuando de derechos políticos se trata". En el t. 15, p. 381: "Yo he sido siempre hombre público impopular".

[7] Cf. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 4 (1936), p. 111.

tarios absolutos" (*Recuerdos*. . ., t. 3, pp. 73-74). Él se siente autorizado a hablar de sí con pocas contemplaciones, pero sabrá salir al paso de quien se permita comentar su conducta o sus talentos con parecida soltura. Las referencias al propio yo pueden entrar en una burla bonachona a la tontería de su interlocutor. Cuenta Sarmiento en sus *Recuerdos de provincia*: "Un amigo me decía: —Tal artículo de usted está muy bueno; a la verdad, no lo hubiera creído capaz de eso. —Ni yo tampoco, hombre —fue mi respuesta; lo veo y no lo creo".[8] Es como si, ante semejante amigo y lector, no valiese la pena replicar con más violencia. O puede Sarmiento, dirigiéndose a su admirado Vélez Sársfield, ironizar sobre sí mismo en tal forma, que, a través de "aquella modestia que me caracteriza" (*Viajes*, t. 5, p. 138),[9] deje transparecer claramente su orgullo: "—¿Ha leído, doctor, la oración de Demóstenes sobre la Corona? —No, ¿cuál oración? —Pues oirá usted mi oración sobre la Bandera, y nada habrá perdido. ¡Qué oración!" ("Discurso de la Bandera", t. 21, p. 338).

En lo que parece al pronto mera autocrítica, van envueltas por lo general otras muy diversas intenciones. Evocando Sarmiento su infancia,[10] no oculta "cierto carácter de fatuidad" que ya entonces lo distinguía: "Yo creía desde niño en mis talentos como un propietario en su dinero, o un militar en sus actos de guerra" (t. 3, p. 147), pero esta observación va ligada, sin ironía alguna, a un balance satisfecho y positivo que apunta de lleno a las zonas más luminosas del conjunto y, como para destacarlas mejor, a las sombras adecuadas: balance de sus provechosas lecturas (provechosas, aunque fuesen irregulares, o quizá por serlo), de su capacidad de atención y memoria y, como consecuencia, de sus tempranos éxitos intelectuales en la escuela (a pesar de sus impuntualidades, impaciencias y diabluras). Ni oculta Sarmiento, hablando de su familia, cierta bien conocida reputación "que han heredado de padres a hijos. . ." (p. 148). Cuando nos disponemos a leer el elogio de quién sabe qué especial virtud hereditaria, el escritor

[8] Cf. Martín García Mérou, *Sarmiento*, Buenos Aires, 1944, p. 43.

[9] "Confesión irónica, pero confesión al fin", comenta Emilio Carilla, *Estudios de literatura argentina* (*siglo xix*), Tucumán, 1965, p. 133, nota. No es, desde luego, ejemplo único. – El brillante "Discurso de la Bandera" es el que habrá de pronunciar Sarmiento en la inauguración de la estatua ecuestre de Manuel Belgrano, en la entonces Plaza del 25 de Mayo, Buenos Aires.

[10] *Recuerdos*. . . (t. 3, p. 147). Evocación que, en ese sentido, contrasta con la simplicidad de tono de los pasajes correspondientes en *Mi defensa* (t. 3, p. 7).

aclara con graciosa compunción, y estilizando cómicamente su franqueza, que de lo que se trata es de una no discutida reputación de embusteros, rasgo transmitido por la rama paterna, los Sarmiento. "Nadie les ha negado esta calidad —continúa, impasible—, y yo les he visto dar tan relevantes pruebas de esta innata y adorable disposición, que no me queda duda de que es alguna cualidad de la familia" (*ibid.*). Pues bien: contra este fondo irónico recorta Sarmiento con toda gravedad la figura de su madre, doña Paula Albarracín, que ha sabido atajar el mal, arrancarlo de cuajo, no permitir que en su casa se desarrollara la innata disposición. Y el niño, en la escuela, se distinguirá entre todos por su veracidad, y el hombre, el autor de *Mi defensa*, se defenderá en efecto arrojando verdades a la cabeza de sus calumniosos antagonistas. Será arriesgadamente veraz y, a quienes le señalen ese pecado y le aconsejen prudencia, replicará que a él, a Sarmiento, le sucede "lo que a los grandes pecadores, que dejan para la hora de la muerte la enmienda" (*Mi defensa*, t. 3, p. 23), y, contrastando su sinceridad con la "prudencia" de tales consejos, rematará: "Cuando tenga cuarenta años, seré prudente; por ahora seré como soy y nada más" (*ibid.*).

Nada más, y nada menos, que un recio gaucho al servicio de la civilización. Desde sus años de mocedad se sabe soldado infatigable en tan variada guerra —y guerrilla— por el triunfo de la mejor causa. Fuerte como un Quiroga o un Rosas, se jactará, llegado el día, de que todos los caudillos llevan su marca. Ya en Chile (y aun antes, por breve tiempo, en su San Juan) había sido el joven periodista un civilizador militante. Cuando le llegue la oportunidad de viajar a Europa, su libro y la recomendación del presidente chileno serán la doble llave "para penetrar en París".[11] No ha querido ir a Francia como estrafalario turista sudamericano en busca de "pájaros raros" (t. 29, p. 140) y, ya en Francia, necesita que la *Revue des Deux Mondes* comente su *Civilización y barbarie* antes que él se decida a visitar a los grandes pensadores y escritores, a Michelet, Quinet, Louis Blanc, Lamartine: "quiero títulos para presentarme ante ellos". Pues en la capital francesa "no hay otro título para el mundo inteligente que ser autor o rey" (*ibid.*).

[11] En carta de 1865, desde Boston, se refiere a sus antecedentes de educador como al modo más natural de presentarse en "este pueblo de profesores y de maestros"; pero —añade— para los casos extremos le queda un recurso más poderoso aún: "el *Facundo*, que es mi cañón Parrot" (*Ambas Américas*, t. 29, p. 67).

Su guerra político-literaria, en artículos, folletos y libros, en charlas, informes y discursos, recorre su vida entera de escritor, y puede alcanzar una violencia y crueldad de gaucho de armas. Aun en los intervalos de calma relativa suele mostrársenos preparando, jovial y deportivo, su programa de "donquijotismo" inmediato. Confianza y alegría de luchador llenan aquella deliciosa página[12] que Sarmiento escribe a bordo del *Merrimac* mientras, al regresar de su segundo viaje por los Estados Unidos, espera noticias argentinas de la elección presidencial en que él mismo es uno de los candidatos:

> . . .Los pasajeros del *Merrimac*, el 4 de agosto de 1868, día de Santo Domingo de Guzmán, celebran el onomástico de D. F. Sarmiento, que vino al mundo el 15 de febrero de cierto año y promete, dada la salud de que goza y el deseo de sus amigos, dejarse estar en este mundo muchos años más todavía y dar que hacer a muchos pícaros. ¿Es ya Presidente de cierta ínsula? En Pará lo sabrá. ¡Si lo fuere!. . . Si no lo es, tanto peor para ellos. . .

Hasta los ataques más directamente centrados en Rosas y en su acción destructiva pueden verterse en páginas de caricatura y chanza. El chiste y su áspero contexto resultan inseparables. Chiste, pero serio y profundo, es el hablar de sí y de Rosas como de dos titanes empeñados en lucha gigantesca.[13] Sarmiento y Rosas compiten por los mismos honores; buscan soluciones (eso sí, muy diferentes) a los mismos problemas; los dos son escritores prolíficos,[14] y —hay que confesarlo— Sarmiento envidia a Rosas "el puesto admirable que ocupa" (t. 6, p. 218). De este modo, su propia vida y la de Rosas se le antojan grotescamente simétricas, o paralelas (y cada paralelo y cada simetría pueden ser intencionadísimas burlas). Es más: Sarmiento presenta al tirano[15] como necesaria víctima de su flagelación; delata con

[12] "Un viaje de Nueva York a Buenos Aires" (t. 49, p. 313). Reemplazo la palabra *natalicio*, que no parece corresponder al contexto, por *onomástico*, siguiendo el *Sarmiento a través de sus mejores páginas* de Andrés Iduarte y James Shearer, New York, 1949, p. 146.

[13] "Rosas en paz con todo el mundo", en *Política argentina* (t. 6, p. 213). Con imagen análoga —observa Enrique Anderson Imbert, *Genio y figura de Sarmiento*, Buenos Aires, 1967, p. 87— describirá Sarmiento su *Facundo* como "libro. . . informe, verdadero fragmento de peñasco que se lanzan a la cabeza los titanes".

[14] La abundante producción de Rosas consiste en "volúmenes de notas oficiales al año, dirigidas a diez gobiernos sobre veinte pleitos pendientes" (t. 6, p. 216).

[15] Carta a Bartolomé Mitre, 13 de abril de 1852, en *Campaña en el Ejército Grande*, ed. Halperín Donghi, pp. 71-72.

malignidad, en el sádico de Buenos Aires, un fondo perverso de masoquismo, y apunta así a una especie de sanguinaria y obscena complicidad materno-filial entre verdugo y víctima. Por una parte, no hay vida posible para el torturado Rosas sin su torturador: "si yo le falto ¿quién hará lo que yo hago por él? Por otro lado, Rosas será obsesión salvadora de Sarmiento, "como fue combatirlo mi solo estimulante al trabajo, mi solo sostén en los días malos. Si alguna vez hubiera querido suicidarme, esta sola consideración me hubiera detenido, como a las madres, que se conservan para sus hijos".[16]

Ideas y palabras

Rosas caerá, y Sarmiento tendrá que vérselas con los que él considera solapados continuadores del tirano de Buenos Aires. Dictadores, ahora, de guante blanco pero con igual desprecio de las instituciones, y "caudillejos que con poncho o con casaca van quedando atrás en la marcha pacífica del pueblo a mejores destinos" (*Discursos*, t. 21, p. 383), "caudillejos con charreteras" (*ibid.*, p. 392), militares sin ley, prontos a alzarse en armas contra el presidente electo Avellaneda, "anarquistas" que se sienten autorizados —y nunca faltan los pretextos— a subvertir el orden legal a fuerza de cuartelazos. Sarmiento exhorta al país a combatirlos, y denuncia como criminal toda cínica indulgencia para con esos traidores, indulgencia que deshonra y pierde a los pueblos (pp. 383-384). Tras medio siglo de lucha por la estabilidad institucional de la Argentina, el hombre público es ahora "macho cabrío emisario" a quien hasta los jóvenes rebajan e insultan. Sarmiento enarbola con ira y soberbia el mote de "Don Yo" —la fórmula de escarnio fraguada, según él, por Juan Bautista Alberdi[17]— para replicar con desprecio a los agresores. Don Yo es el que ha marcado para siempre a los caudillos, acabando así con "la anarquía del caballo argentino" (*Papeles del Presidente*, t. 51, p. 380); Don Yo es

[16] *Ibid.* "Si yo le falto. . .": dichas estas palabras cuando Rosas ha caído ya, abarcan en apretada unidad la vieja obsesión de combatir al tirano y la obsesión actual de comprenderlo: "Ése será mi estudio único, en adelante". Años antes ("Rosas en paz. . .", t. 6, p. 218) sugería Sarmiento una posibilidad de provechosa colaboración entre los dos "titanes". Si Rosas cayera en sus manos, Sarmiento, gobernante, lo haría su consejero, con tanta experiencia como habrá acumulado "en veinte años de poder absoluto".

[17] Cf. Jorge M. Mayer, *Alberdi y su tiempo*, Buenos Aires, 1963, p. 811, nota 17.

quien, por lo demás, cree haber descabezado a ese otro monstruo que "tantas cabezas tiene" y que se empeña en llamarse liberalismo cuando no es sino demagogia (*ibid.*).[18]

Ni liberalismo ni democracia: demagogia. Hasta los lemas políticos que guiaron la lucha contra Rosas se ven ahora trágicamente falseados. Echando Sarmiento un vistazo a la legión de sus enemigos, comprueba que los extremistas de un ala se confunden con los de la otra; lo único en que difieren es en programas y rótulos de pura apariencia. Partidos políticos opuestos esgrimen las mismas divisas.[19] Al propio Cobden, "el célebre inglés agitador del librecambio", le ha oído Sarmiento quejarse de la inconsciencia con que las gentes se dejan arrastrar a la perdición por una mera palabra: "En Inglaterra nuestros propietarios se llaman *protectores*, y el pueblo, a quien hacen morir de hambre con sus leyes prohibitivas, se cree, sin embargo, por ellos *protegido*, yendo a estrellarse contra equívoco semejante todos mis esfuerzos para propagar mejores doctrinas" (*Viajes*, t. 5, p. 313). El ex presidente Sarmiento clamará que la Argentina se ha reducido en breves años a una ficción verbal de democracia. Cuando el general Roca gobierne el país y cuando, para el período presidencial inmediato, el mismo Roca imponga la candidatura y el triunfo de su pariente Juárez Celman, Sarmiento sentirá que la república se ha transformado de hecho en monarquía. Gobierno hereditario: todo queda en familia. Lo peor es que la Argentina, para Sarmiento, se desnaturaliza a ciegas, y marcha así hacia un rápido desastre. Agarrado desesperadamente a sus ideas, no puede el criterio reconocer, percibir quizá, el continuo desarrollo del país en muchas y benéficas direcciones. Lo que el loco Sarmiento sí ve y anuncia es la catástrofe económica que se avecina. Lo que al sordo Sarmiento sí puede ensordecerlo, dice, es "el fragor de las instituciones que se derrumban".[20]

[18] Comp. su carta a Lastarria, mayo de 1874: "Principié bajo el fuego graneado de todas las ambiciones y de las malas imitaciones liberales. . . Pasando por todas las pruebas, la del fuego y la del veneno, la guerra civil del caudillo y la demagogia del liberal crudo, he llegado, sin saber cómo, a transformar la sociedad. . ." (t. 51, pp. 406-407).

[19] Es lo que, por otra parte, ha podido comprobar en todas las latitudes. Véase su chusca historia de las elecciones en cierto cantón suizo (*Viajes*, t. 5, pp. 318-319).

[20] Cf. Agustín Rivero Astengo, *Juárez Celman*, Buenos Aires, 1944, p. 395. Sobre la génesis y sentido de ese obstinado pesimismo de Sarmiento frente a la Argentina de sus sucesores, véase Tulio Halperín Donghi, "Sarmiento: su lugar en la sociedad argentina post-revolucionaria", *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, ed. M. P. Hornik, Oxford, 1965, pp. 221-232.

Una vez más, y en muy diversos planos, ve obrar el argentino, como el "célebre inglés", los rótulos eufemísticos al servicio de la mala intención, los pabellones vistosos que encubren la mala mercancía. Cuidado hasta con los más prestigiosos *ismos*. Atención —avisa a las maestras de la Escuela Normal uruguaya— contra el cristianismo inhumano y cerril. No fue ése el cristianismo de Cristo. Y Sarmiento le contrapone la figura del despensero y tesorero Judas, o, acriollando la imagen, la del "pulpero religioso y fanático" que se escandaliza ante los derroches de María de Betania y predica economías en materia de perfumes. Cristo estaba por los perfumes. "Os recomiendo, niñas mías, el uso del agua de Colonia y mucha agua de lavanda. Es cristiano".[21] Judas y Torquemada, contra Cristo. Si la bandera de Facundo Quiroga proclama como natural alternativa la de "Religión o Muerte", es fácil ver qué horrores pueden ocultarse bajo el nombre de religión. La religión verdadera es humana y civilizadora, y la belleza es su aliada. Llenos los ojos de tanta maravilla artística como ha contemplado en Roma, de tantos "restos grandiosos de todas las creencias que han fecundado el espíritu humano", los describe Sarmiento a su tío el obispo de Cuyo (*Viajes*, t. 5, pp. 249-250), y recuerda entonces, por contraste, la fealdad de ciertos objetos de arte religioso tan familiares para el viajero como para el destinatario de su carta. "La artística Roma se cubriría la cara de vergüenza si viera erigidos en alto algunos de nuestros crucifijos", donde el artesano ha dado tan torpe expresión al rostro de Jesús, que éste parecería "maldecir de sus sufrimientos, en lugar de pedir perdón por sus verdugos", incluido ese otro verdugo —aclara Sarmiento— que "tan deslealmente lo ha representado" (p. 250).

Distinguir, buscar detrás de los rótulos y de las ideas corrientes unos resortes de acción más decisivos, para bien o para mal, es labor continua de Sarmiento. Su atención crítica puede volverse sobre sí mismo y sobre la pugna que lo enlaza con sus adversarios ocasionales. A él, senador por la provincia de San Juan, le tocará enfrentarse en 1875 con su colega y paisano Rawson, y se detendrá un momento a explicar la perpetua lucha entre las fórmulas de "orden" y "libertad". Responden a dos tendencias constantes que, exageradas, llevan respectivamente al despotismo y a la anarquía. Polaridad invencible, parece sugerir Sarmiento. Más dramáticamente —con cierta do-

[21] "Internato Normal", en *Discursos populares* (t. 22, p. 155). A bordo del *Merrimac*, la inelegancia de "las señoras" puritanas le hace exclamar: "¡Oh Calvino, cuánto daño ha hecho tu fanatismo!" (*Memorias*, t. 49, p. 313).

sis de fatalismo— comprueba, a cierta altura de su vida, cómo pesan sobre la historia de los pueblos unas inclinaciones profundas y hereditarias. Así puede llegar a sentir que es en su época irresistible el metódico avance de los Estados Unidos del Norte (apliquen como apliquen su ambigua y elástica doctrina de Monroe) y la marcha a tumbos de los Estados Desunidos del Sur. Antes que Francisco Bilbao, un argentino había aplicado este juego de palabras a su propia tierra, desgarrada por las disensiones entre los hombres de Buenos Aires y los del resto del país: "¿No sabes que el nombre [de] porteño —escribía a un amigo el inquieto fray Cayetano Rodríguez, diputado al Congreso de Tucumán— está odiado en las Provincias Unidas, o desunidas, del Río de la Plata?"[22] Es el juego que Marcel Proust, a su modo, y tantos años después, pondrá en boca de uno de sus personajes, un extraño compatriota deseoso del triunfo de los alemanes en la guerra de 1914: la dudosa eficacia de la ayuda que, en su momento, pueden acaso prestar a Francia los Estados Unidos de América contrasta, para Saint-Loup, con la actual y palpable anarquía de los países aliados, los estados desunidos de Europa.[23]

Desunión, atomización extrema, tiranías que, lejos de contrarrestar el impulso disgregador y la provisionalidad permanente, ayudan, por reacción, a estimularlos: a eso lleva la inepcia de los "ejecutores testamentarios" de Felipe II,[24] los gobernantes hispanoamericanos. El autor de *Argirópolis* ilustra esta propensión, irreflexiva, oscura, ruinosa, con el ejemplo de Colombia (dividida en tres naciones) y desde luego con el de la América Central; pero el caso para él más escandaloso es precisamente el del Río de la Plata, cuyas Provincias Unidas empiezan por descomponerse en Bolivia, Paraguay, Uruguay y la Confederación Argentina, Confederación que a su vez lleva el afán suicida "hasta constituirse en un caos sin constitución" (t. 13, p. 71). Alguna vez advertirá que la incapacidad de convivencia organizada es algo más que falla exclusiva de los españoles y de los albaceas america-

[22] En Fr. Pacífico Otero, *Estudio biográfico sobre fray Cayetano José Rodríguez*, Córdoba [Argentina], 1899, p. 232. La carta está fechada meses antes del Congreso, 10 de septiembre de 1815.

[23] *Le Temps retrouvé*, en *A la recherche du temps perdu*, ed. P. Clarac y A. Ferré, Paris (La Pléiade), 1954, p. 761.

[24] *Ambas Américas* (t. 29, p. 79). Después de tres siglos de vida colonial —explica Sarmiento— perdura en Hispanoamérica la "triple cadena" como en tiempos de Felipe II: el ideal de "un gobernante, una raza, una creencia". Comp., en la polémica de *El Nacional* (1883) contra *La Unión*, el ataque a los adversarios de Sarmiento como continuadores de Felipe II y su "pasión santa de exterminio" (t. 52, p. 354).

nos de Felipe II. El Sarmiento de 1870 está convencido, en este terreno, de la general impotencia de los pueblos católicos. Los bárbaros de antaño, "con sus viejas instituciones germánicas y la Reforma religiosa", han acabado con el imperio de Carlos V y con el resto del bicéfalo imperio romano (Austria, Francia). Así cree ver Sarmiento a los alemanes, ingleses y norteamericanos afirmarse día a día, frente a los fracasos de Italia, Francia, España e Hispanoamérica.[25]

Eficaz instrumento al servicio de la tiranía y la discordia —claro que las dos cosas no se excluyen[26]— es la confusión de ideas que los caudillos, y Rosas más que nadie, siembran en el pueblo. Sarmiento, lo hemos visto, no ha perdido ocasión de rebatir en todos los tonos las fórmulas, las trampas verbales en que Rosas envuelve su íntima vaciedad, su crueldad, su barbarie. En primer término, un sangriento juego de palabras. Rosas remacha su dictadura proclamándose federal; sus enemigos son, en bloque, los unitarios. Alberdi resumirá concisamente la móvil paradoja de los dos bandos: "Los unitarios han perdido, pero ha triunfado la unidad; han vencido los federales, pero la federación ha sucumbido".[27] Con sólo leer las declaraciones públicas de Rosas —y Sarmiento las lee y comenta en 1849 ("Rosas en paz. . .", t. 6, pp. 213-218) con todos los recursos del análisis, de la ironía y del sarcasmo— resalta la falsedad de esa armoniosa concordia en que, según el tirano, vive la Argentina gracias a él. La sola libertad que Rosas permite es la de elogiarlo (como anticipando, piensa el lector de hoy, aquella "libertad de votar por el candidato del gobierno" que el comisario criollo proclama enérgicamente en el satírico relato de Payró.[28] Fórmula que pinta de cuerpo entero a Rosas es esa de la "justa indignación" del pueblo agraviado, cuando se trata de excusar crímenes llevados a cabo por orden del dictador mismo. Crímenes, puntualizaba Sarmiento en *Recuerdos de provincia*, como el asesinato de don Vicente Maza (presidente de la Sala de Representantes de

[25] Carta a José Posse (t. 51, p. 15). De paso, una enérgica referencia a los que en la Argentina simpatizan con la "república" francesa: "Si triunfa en Francia, tendríamos imitaciones de desorden popular" (p. 16).

[26] "La dictadura es una provocación constante a la pelea", observaba Alberdi (*apud* Mayer, *Alberdi y su tiempo, op. cit.*, p. 344).

[27] Mayer, *loc. cit.* Ya en *Recuerdos de provincia* se burla Sarmiento de los dos socorridos rótulos, frente a los cuales la tiranía de Rosas es un engendro híbrido y sin clasificación posible: "¿Qué es ese gobierno, federal o unitario? ¡Que responda él, el torpe!" (t. 3, pp. 108-109).

[28] Roberto Payró, *Pago Chico* (1908), Buenos Aires. 1940, p. 212.

Buenos Aires): crímenes dispuestos por Rosas y luego deplorados por él oficialmente como "atroz licencia en un momento de inmensa, profunda irritación popular" (t. 3, p. 183). Así también presentará Sarmiento, en 1874, desde el gobierno, los móviles del "presunto general" Ricardo López Jordán, que ha asesinado a Urquiza, "su patrón, protector, gobernador y general en jefe", y ha hecho degollar a dos de sus hijos, "nada más, como dicen los pícaros que lo secundan, que para ayudar a elegir un presidente constitucional" (*Papeles. . .*, t. 51, p. 320).

El tirano de Buenos Aires ha corrompido el vocabulario moral y político. Ya no se sabe qué significan expresiones como *elegir, reelegir, renunciar, aceptar* la renuncia, *no aceptarla, retirarla. . .*[29] Ahí están las sucesivas renuncias de Rosas, que su dócil Sala de Representantes nunca acepta, de suerte que el tirano debe resignarse cada vez, con doloroso sacrificio, a conservar el poder en sus manos. Rosas es "el monstruo de las *renuncias*, la víctima inmolada ante las aras de la patria" (t. 6, p. 219). La broma aumenta de tensión por la calma con que Sarmiento acumula sus datos y resume la información oficial argentina, y por la metronómica alternancia de "Renuncia el Ilustre Restaurador" e "Insiste la Sala. . .". Al cabo de doce renuncias y otros tantos rechazos, la Sala nombra a Rosas por cinco años "con toda la suma del poder público en la persona del gobernador" y —¡admirable congruencia!— estableciendo que "el ejercicio de este poder extraordinario durará por todo el tiempo que a juicio [de Rosas] fuese necesario" (t. 6, p. 221). Pero a través de los años, de muchos años, siguen sucediéndose en vano las renuncias. El sarcástico resumen llega así hasta esos mismos días de 1849 en que Sarmiento escribe. Rosas, invocando una vez más sus fatigas, sus tristezas y sus quebrantos de salud, ha presentado su trigésima cuarta renuncia, y Sarmiento concluye (p. 227):

> La Sala de Representantes, no obstante haberle [Rosas] degollado su presidente [el Dr. Maza], tiene la audacia de mirar en poco los quebrantos de su corazón, reírse de sus principios republicanos y mofarse de su quebrantada salud. . . El Restaurador renuncia esta vez, y jura que no continuará más en el doloroso mando supremo, en despecho de la crueldad de los representantes. Entonces principian las peticiones del pueblo; los gobiernos confederados citan en sus respectivas provincias al pueblo para que elija gobernador para Buenos Aires [!], y juramos que esta vez no sólo es

[29] "El cangrejo", en *Política argentina* (t. 6, pp. 218-227).

nombrado gobernador y compelido a continuar, sino que se muere en el puesto y sigue su ánima gobernando con la suma del poder público, a no ser que la Sala de Representantes le decrete ochenta años más de vida, que después de reiteradas renuncias se verá forzado a aceptar!

El dictador burócrata pervierte el alma de su pueblo inoculando en ella, sistemáticamente, una como normalidad de amenaza y de incitación a la violencia. No otro efecto puede tener el "¡Muera. . .!" estampado en todos sus documentos. La muchedumbre de los que nada perciben ni piensan por sí mismos reproduce cuanto dicterio le transmite la máquina gubernamental, y llega a hacerse, de este modo, cómplice inconsciente del crimen "que desciende de lo alto" (*Recuerdos. . .*, t. 3, p. 43). Los grotescos agentes de Rosas repiten sus fórmulas sin contacto ya con seres humanos concretos. En ese triste montón de autómatas incluye Sarmiento a aquel "señor Gobernador y Capitán General de la provincia de San Luis", Lucero, persona de tantas luces, en efecto, "que por poco fusila a un ciudadano por haberse llamado, en una petición, *el infrascrito*. "—¡Cómo! —dijo el señor gobernador Lucero, montando en cólera. —¿Quién lo ha hecho infrascrito a él? Aquí no hay más infrascrito que la autoridá. . . Vaya a traerme preso a ese que se arroga los títulos de la autoridá" (*Política. . .*, t. 6, p. 377). Sarmiento sabe muy bien de ese señor Gobernador, que, tan informado como siempre, preguntaba a un viajero: "¿Conoce usted o ha visto en Chile a aquel bandido, aquel salvaje, aquel. . .? ¿Cómo se llama, secretario? Busque en la *Gaceta*" (*ibid.*).

No es que Sarmiento se proponga aquí divertir a sus lectores con anécdotas y chascarrillos. El retrato es alegato; la narración es alegato. Un Rosas y un Quiroga, o un sórdido instrumento popular de terrorismo como la "Mazorca" o "Más-Horca", o un grotesco funcionario como el gobernador-jayán de San Luis (cf. *Política. . .*, *loc. cit.*), alcanzan su significación plena y justa en un vasto contexto histórico. Las viejas formas mentales no han acabado en 1810; la Inquisición sobrevive en la América española actual. Quien, como Sarmiento, combata a Rosas no será sólo un salvaje y bandido, ni sólo un unitario inmundo y asqueroso. Frente a los países al día y en marcha —países de civilización y ley que, por serlo, no necesitan de "Restauradores de la ley" armados de látigo y cuchillo "y de una banda de miserables para gritar y hacer efectivo el *mueran los salvajes unitarios*"—, los caudillos de hoy y sus regímenes bárbaros y suicidas hacen revivir en sus procedimientos y en su fraseología condenatoria el espíritu de la Inquisición. El "católico rancio" se prolongará en el "godo empeci-

nado" y el "federal neto" (*Recuerdos. . .*, t. 3, p. 59). Al propio Sarmiento lo han llamado "judío", sin más verdad ni propósito que el de "adular al inquisidor argentino" (*ibid.*, p. 51).

No son sólo míseros criollos los que el inquisidor seduce y pone a su servicio. Inolvidable se nos aparece la estampa física y moral del francés Tandonnet, compañero de viaje de Sarmiento a bordo de *La Rose* (*Viajes*, t. 5, pp. 90-102). Unos pocos renglones bastan para describir la noble fisonomía del discípulo de Fourier, y unos párrafos para relatar el encuentro, el diálogo, el profundo desacuerdo entre "Tandonnet, el rosista, y yo, el salvaje". Pues un período de no fácil permanencia en Montevideo y, por el contrario, los agasajos de Rosas y su hija en Buenos Aires, han convencido al amigo de los disciplinados falansterios: la salvación, para estos díscolos países rioplatenses, sólo puede venir del dictador y no de la anarquía "unitaria". Entonces es cuando se traba Sarmiento en combate con el credo falansteriano, en páginas que a la vez lo exponen y lo ridiculizan (quizá a base de caricaturas ya corrientes en Francia, me sugiere Paul Bénichou). Sin negar el genio de Fourier, Sarmiento se demora sobre todo en lo absurdo e hilarante de un sistema fraguado en el gabinete del solitario pensador, sin contacto alguno con los hechos. Es muy natural que la simpleza y credulidad de Tandonnet hayan cedido a las explicaciones de Rosas como antes a las sublimes construcciones de Fourier.

Y así se trate de este ocasional interlocutor de Sarmiento como de aquel joven legitimista de sus paseos por Italia que, "bello como un Adonis, noble de origen, pasablemente acomodado, francés e ignorante como un niño americano", besaba convulsivo el medallón del pretendiende al trono, Enrique V, y juraba "que lloraría de dicha cuando tuviera el placer de hincarse de rodillas en su presencia" (*Viajes*, t. 5, pp. 292-293); ya nos muestre a Santiago Arcos persuadiendo a la viajera norteamericana de que Sarmiento, ahí presente, es sobrino de Abd-el-Kader, y exagerando cuanto puede, para hacer indudable el parentesco hispano-arábigo, la pronunciación de la *j* en las frases españolas que dirige a su incógnito e ilustre amigo;[30] ya haga

[30] *Viajes* (t. 5, p. 489). Por lo demás, la cerrada barba de Sarmiento y la "birreta griega" con que se le ha ocurrido cubrirse la cabeza favorecen la broma. El relato del breve episodio roza una faceta muy característica del pensamiento y la expresión de Sarmiento. Recuérdense sus constantes y variadísimas asociaciones entre el gaucho o el llanero —su figura, su nomadismo, su rudeza— y los pueblos "primitivos" más diversos: beduinos, calmucos, tártaros, bárbaros destructores del Imperio romano, indios. Cf. Ana María Barrenechea, "Función estética y significación histórica de las campañas

desfilar tantos otros personajes y personillas, Sarmiento estira en mil formas el hilo de la obsesión social y política, aunque sin olvidarlo. Pasa y salta de la anécdota a la tesis, de la silueta biográfica a la argumentación, así como va y viene, imprevisible, a lo largo de amplísima escala que lleva desde la desmesura a las más leves ondulaciones del humor, desde la polémica borrascosa hasta la evocación serena, embebida en un gracejo benévolo y feliz, desde el chiste que, sólo verbal y externo en apariencia, resulta cáusticamente "interno" —como cuando Sarmiento explica a sus compatriotas (y lo recordaba muy en particular Leopoldo Lugones) que la palabra *argentino* es anagrama de *ignorante*[31]— hasta los más directos y devastadores sarcasmos personales de *Las ciento y una*.

Todo anda, en Sarmiento, entrelazado, y la grandeza y belleza del todo se desharían sin esa radical densidad. El lector atento debe contar con el móvil "prisma sarmientino", con sus refracciones de pensamiento y sentimiento y con el peso contextual de cada rasgo de humorismo. Debe tener presente que, por lo general, "Sarmiento no trabaja en miniaturas, sino en grandes espacios".[32] No es un escritor de los que buscan en su libreta de apuntes la palabra justa, el giro particularmente ingenioso o magnético, la imagen vistosa anotada años antes para cualquier uso eventual. No es de los que calculan, uno por uno, sus efectos retóricos, ni de los que tienden a tallar su amargura en epigramas de rigurosa geometría, como los que sí hallaremos tantas veces en pesimistas elegantes, a lo Manuel González Prada o a lo Franz Tamayo.[33]

"Demasiado complejo. . ." Tanto más necesario el referir cada aspecto y cada instante del humor de Sarmiento al fluir uno y proteico de su obra íntegra. Y tanto más deseables, por consiguiente, los atentos estudios de detalle que no pierdan de vista el conjunto y que ayuden así a enriquecer —no a inmovilizarla en radiografía ni en catálogo ni en monumento— nuestra imagen del gran héroe civil y de su espléndida obra escrita.

pastoras en el *Facundo*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), especialmente pp. 318-321.

[31] Leopoldo Lugones, *Historia de Sarmiento*, 2ª ed., Buenos Aires, 1945, p. 64.

[32] Anderson Imbert, *Genio y figura. . .*, p. 178.

[33] Pienso en aforismos como este del poeta boliviano: "En Francia la locura se envuelve de futileza y en España la locura se envuelve de gravedad. Como en América aprendemos de Francia y heredamos de España, sólo alcanzamos la futileza de los unos y la locura [¿será "la gravedad"?] de los otros" (citado por Fernando Díez de Medina, *Franz Tamayo*, Buenos Aires, 1942, p. 197).

SARMIENTO Y HERDER

Asociar el nombre de Herder al romanticismo hispanoamericano no es todavía, en nuestras historias literarias, tan usual como debiera. Entre quienes se han ocupado recientemente de Sarmiento, hemos de recordar aquí a don Américo Castro, que en su ensayo sobre el *Facundo*,[1] citando resultados de investigación anterior, señalaba en concisas palabras el influjo de Herder sobre el escritor argentino. Vale la pena examinar de cerca ese influjo y seguir sus principales líneas hasta la obra misma de Sarmiento.

La mención de Herder ocurre más de una vez en los escritos de Sarmiento. "Cuando queremos comprender la historia —escribe ya en 1842— vamos a consultar a Vico el italiano, a Herder el alemán" y a los franceses Guizot y Thiers.[2] Vico por una parte y Herder y su escuela [3] por otra son honrados por los románticos argentinos como iniciadores de esa "historia filosófica", ciencia altísima entre todas, que parece prometerles la clave del pasado y del porvenir. Traducidos casi simultáneamente al francés, pronto ganan en América lectores fervorosos. La figura de Herder los fascina por su misma complejidad. Vacilantes entre el romanticismo de la época y el racionalismo dieciochesco en que se han formado, ven en el teólogo alemán un ejemplo ilustre de ese conflicto entre dos distintas visiones del mundo, que a ellos mismos los trae perplejos.

Claro está, sin embargo, que Herder se les impone principalmente por lo que tiene de anticipación romántica. Alguna vez se ha llegado a definir el romanticismo como aquel movimiento, en la historia de las ideas, que surge de Herder y marcha con variada fortuna por los caminos que él entrevió. Acaso peque de simplista esta caracterización de lo romántico, pero la verdad es que muchos de los temas y de las actitudes peculiares del romanticismo están indudablemente esbozados en la filosofía de Herder. Esbozados, no inequívocamente trazados. Las

[1] "En torno al *Facundo* de Sarmiento", *Sur*, núm. 47 (agosto de 1938), pp. 26-28. Sobre la formación del pensamiento romántico en el Plata, véanse los trabajos de Alejandro Korn, Coriolano Alberini, Raúl Orgaz y Aníbal Sánchez Reulet.

[2] Sarmiento, t. 1, p. 215; cf. t. 2, p. 199 (en las citas de Sarmiento indico el tomo y página de sus *Obras*, 1887-1893; en las citas de Herder, el libro y capítulo de sus *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* según la edición de Bernhard Suphan). Ya Esteban Echeverría había conocido en París las doctrinas de Herder y Vico.

[3] ". . . La escuela alemana en que descollaron Herder, Heeren, Niebuhr y tantos otros. . ." (Sarmiento, t. 2, p. 199).

cualidades de su obra no son de las que más se recomiendan para un pensador consecuente. La imprecisión de los términos, la endeble armadura lógica, lo profuso y excesivo de las comparaciones hacen de estas páginas de prosa un torrente de turbio y exaltado lirismo, y no es de extrañar que en su día fuesen recibidas por Kant con crítica fulminante. Pero la falta de rigor y sistema no era cosa que espantara a nuestros románticos. ¡Y cómo no ver en las *Ideas sobre filosofía de la historia de la humanidad* el temprano y magnífico anuncio de una época que opondrá al arte de razonar el de simpatizar, al don de limitarse el de derramarse y el de justificar y comprender los modos de ser ajenos —que es al mismo tiempo comprender lo relativo de nuestro propio modo de ser! De Herder (VIII, 5) son estas graves palabras: "Vanidad absurda sería imaginar que todos los habitantes del mundo deban ser europeos para ser felices". De Herder el espléndido ensayo de un panorama en que debían hallar su sitio justo todas las civilizaciones de la tierra y unirse en coro universal las *voces de los pueblos*. De Herder, en fin, la afirmación de que las más altas fases de la cultura humana no se habían alcanzado aún: gratísimo augurio para este mundo nuevo empeñado en la tarea de construirse a sí mismo y ya por entonces tan orgullosamente seguro de su porvenir.

Los desterrados argentinos leyeron a Herder en francés. Pero además de esa acción casi directa, Herder la ejerció también a través de los románticos y prerrománticos franceses, en quienes su idea del progreso, mezclada en dosis muy cambiantes con el ideario racionalista, es tema de infinitas variaciones. Recuérdese a Mme. de Staël, con su axioma, ofensivo al buen sentido, de que toda literatura moderna es superior a cualquier literatura antigua. Recuérdese a Chateaubriand, que en su ansia de hermanar el cristianismo con la fe en el progreso, reprochaba a Bossuet el haber encerrado "en un círculo tan riguroso como su propio genio" el destino de la civilización cristiana.[4] Recuérdese la filosofía romántica oficial, que insistiendo en la idea de progreso invocaba como predecesores ilustres a Maquiavelo, a Bacon, a Vico, al siglo XVIII francés —Turgot, Condorcet— y, dentro de su propio siglo, a Saint-Simon.[5] Recuérdese, en fin, la múltiple obra divulgadora de Victor Cousin, el profeta del eclecticismo.

Cousin suscitaba en América especial interés. Y no sólo por su la-

[4] John Bagnell Bury, *The Idea of Progress*, London, 1928, p. 277.

[5] Tal, por ejemplo, la enumeración del sansimoniano Philippe Joseph Benjamin Buchez en su *Introduction à la science de l'histoire ou science du développement de l'humanité*; cf. Eugène Lerminier, *Études d'histoire et de philosophie*, Paris, 1836, p. 91.

bor filosófica. Sus páginas sobre la instrucción pública en Alemania, por ejemplo, las leyó Sarmiento con ávida curiosidad y fueron así causa de que en 1843 se fundaran las escuelas normales de Chile (Sarmiento, t. 30, p. 47). Sin embargo, el eclecticismo fue duramente juzgado por Sarmiento en carta desde París (t. 5, p. 121), donde, al dar cuenta del rápido sucederse de las modas filosóficas, escribe: "Una fisonomía del pensamiento francés ha desaparecido, no obstante ser ella la que pretendía amalgamar esta variedad de opiniones y de creencias contradictorias: el eclecticismo, que había hecho un mosaico de los sistemas, engañándose con la armonía del conjunto". "Ha muerto de muerte natural —añade a modo de epitafio— como todas las cosas caducas que no están fundadas en la verdad".

Lo cierto es que el Cousin de más prestigio entre los románticos del Plata no había sido precisamente el constructor del eclecticismo, sino el trasmisor del moderno pensamiento alemán, desde Herder a Hegel. Eso era lo nuevo y estimulante de su filosofía de la historia, a pesar de que su primer propósito había sido más bien marchar sobre la huella de Turgot y Condorcet, abogados recionalistas de la idea de perfectibilidad.[6] La obra de Herder es para Cousin el mayor de los monumentos elevados a la historia humana,[7] aunque el sospechoso determinismo del pensador alemán obligue al francés a continuas reservas y elusiones, a compromisos y rodeos para conciliarlo con la fe en el libre albedrío personal.

De todos modos, el influjo herderiano llega por muchos caminos hasta Sarmiento. Sarmiento, como sus maestros franceses, no pierde ocasión de exaltar el significado de la moderna filosofía de la historia. Para Herder, misión del filósofo de la historia es elaborar los hechos establecidos por el historiador, de tal manera que, sin perderse en detalles de investigación menuda, concentrándose en unos pocos y esenciales aspectos de la existencia social, logre iluminar el núcleo mismo de la vida humana. Historia organizada y profundizada para mayor conocimiento del hombre. No es otra la idea de Sarmiento. En el auge del historicismo Sarmiento ve no sólo un simple desarrollo cuantitativo de la indagación histórica, sino el surgir de una nueva *ciencia de la*

[6] Al reeditar a mediados de siglo (*Premiers essais*, pp. 313 *ss.*, en la 3ª ed., Paris, 1855) su breve ensayo sobre filosofía de la historia escrito en 1817, Cousin declara que ésas son las primeras páginas que desde Condorcet se hayan escrito en Francia sobre tan importante tema.

[7] *Introduction à l'histoire de la philosophie*, lección 11, en *Oeuvres de Victor Cousin*, t. 1, Bruxelles, 1840, pp. 87 *ss.*

historia. Su afirmación de que "el estudio de la historia forma, por decirlo así, el fondo de la ciencia europea de nuestra época" (t. 2, p. 199) tiene para él doble sentido. En primer lugar, el punto de vista genético ha invadido todas las ciencias de la cultura. "Filosofía, religión, política, derecho, todo lo que dice relación con las instituciones, costumbres y creencias sociales, se ha convertido en historia. . ." (*ibid.*). Pero por otra parte, y esto es lo que más importa, se ha ido formando una disciplina filosófica que reduce los hechos de la cruda experiencia histórica a principios hasta cierto punto estables, una especie de historia en segundo grado que no pretende acumular datos sino interpretarlos para dar "razón del desenvolvimiento del espíritu humano" (*ibid.*). Examinando el desarrollo secular de los hechos, el filósofo de la historia busca las líneas regulares que les sirven de sostén, las leyes fijas, las causas permanentes que al combinarse en diversa proporción determinan la particular fisonomía de cada época. El conocimiento de esas fuerzas estables, que en última instancia son para Sarmiento las de la naturaleza física y las de la pasión humana, permite al historiador, geólogo de los hechos sociales, explicar el presente por el pasado (t. 4, pp. 292 *ss.*).

No busquemos en Sarmiento ninguna pretensión de analizar científicamente el juego de estas leyes. Sean cuales sean sus fórmulas, el espíritu que late en ellas se acerca más al de Herder que al de aquellos teóricos del siglo XIX que, reanudando tentativas del XVIII, se esforzarán en dar a la religión del progreso un sello cientificista. Ya lo veremos luego con más detalle, a propósito de Taine. Por mucho que Sarmiento hable de leyes regulares y permanentes, su sentido herderiano de la historia lo lleva a concebirlas no como mecanismo invariable, obligado a girar eternamente en un mismo círculo, sino como crecimiento cualitativo, como marcha hacia un *bien* cada vez mayor. Si de su noción del progreso quitamos este aspecto estimativo, la habremos falseado gravemente. Para Sarmiento, en suma, la historia no es simple cambio; es cambio cargado de valor positivo. Esta visión optimista de la historia impregna su obra entera. Sarmiento insiste en ella a propósito de los temas más dispares: así cuando, refiriéndose de pasada a la evolución del lenguaje, nos dice (t. 30, p. 119) que los idiomas neolatinos no son meramente el estado actual del latín, sino el latín desarrollado y *perfeccionado*. Hacia una perfección mayor se encamina el mundo en todos sus aspectos. Los pueblos aprenden, y cada vez colabora número más creciente de inteligencias en la tarea de "mejorar la condición humana" (t. 30, p. 115). La humanidad, a pesar de

sus ocasionales detenciones o retrocesos, va en definitiva acercándose a una vida mejor. Es una humanidad que se educa y que progresa.

¿Será necesario recordar aquí que la idea misma de humanidad, tal como la piensa Herder (cf. Herder, IX, 1), lleva en sus pliegues la de educación y la de progreso? No hay sociedad posible sin educación. Educarse es para Herder asimilar una tradición, pero asimilarla activamente (que es lo contrario de conservarla intacta). La educación supone, pues, una personal transformación de lo heredado. Pero si desde lo alto consideramos el juego interminable de estas iniciativas individuales, su nacimiento y su muerte, su alterarse y sustituirse, el espectáculo nos revela de pronto un sentido indudable: la idea permanente, y tan universal como la humanidad misma, de una actividad "que tiene por objeto la dicha y el perfeccionamiento del hombre, en las más diversas formas". Dicha y perfeccionamiento en la vida del hombre sobre esta tierra. Lo que da unidad a la historia, y aun lo que la hace posible —como Historia, no como caos de hechos ocurridos a la ventura de los tiempos—, es que sus fenómenos van enhebrados por una línea de progreso. Sin ella apenas puede el historiador alcanzar otra cosa que una vaga sucesión de comienzos sin fin, de cambios sin rumbo, de accidentes inconexos, esfuerzos inútiles, ruinas sobre ruinas. Para Herder, Herder el teólogo, ¿qué puede haber de común entre la Historia, cuya misión es poner de realce el glorioso plan providencial que gobierna el destino de los pueblos, y esa desolada narración de desastres?

El impulso de progreso se manifiesta históricamente en innumerables formas. Pero en esta variedad hay también un orden. Herder (IX, 1) cree con fe panteísta en la unidad esencial del hombre y su mundo, criaturas de un mismo Dios. Y exige que ante cada caso histórico concreto el investigador no pierda de vista la entidad individual que todo pueblo forma con su mundo circundante. La vida de las sociedades está determinada por su ambiente físico. Cuando, después de trazar la historia cultural de Oriente, Herder se decide a resumir en pocas palabras la ley que la rige, nos la enuncia con fórmula que parecería escrita un siglo después: todas las vicisitudes históricas dependen, y fluyen como inevitables consecuencias, del escenario físico, de las ncesidades humanas que ese ambiente determina, del carácter nativo o accidental de los pueblos (lo que Taine llamará la raza) y de las circunstancias de época (lo que Taine llamará el momento). Como río cuyas aguas se impregnan de las tierras que van atravesando, el carácter de cada pueblo deriva de su clima, que al determinar sus recur-

sos económicos determina a la vez sus modos de vida, sus costumbres y sus instituciones (Herder, XII, 6).

Cierto que en más de una ocasión Herder procura suavizar el rigor de este principio. Nos dirá que, sin bien la Historia se explica por la Geografía, queda sin embargo espacio para la actividad espontánea del individuo. Nos dirá (VII, 1 y 3) que, aunque la humanidad es una, no hay dos hombres iguales, como no hay dos hojas idénticas en un mismo árbol; que aunque una sola es la arcilla de que estamos hechos, es arcilla vertida en infinidad de moldes diferentes. Pero lo decisivo de su pensamiento es en este punto el ensayo de explicar la historia de los diversos pueblos como la múltiple refracción de un mismo impulso a través de las condiciones geográficas respectivas. Al sentido organicista y evolucionista de lo histórico se agrega así en excitante síntesis la concepción determinista. Herder trasmite al siglo XIX esta idea, que ha ido madurando en la época inmediatamente anterior a él. Es, todavía en pleno Iluminismo, la contribución de "el gran Montesquieu" —como lo llama con reverencia Herder— frente, por ejemplo, a Voltaire. Contribución que en Montesquieu no significa un paso adelante,[8] una anticipación consciente de lo que llegará a ser luego el romanticismo, sino justamente lo contrario, un retorno a antiguas opiniones, a la sabiduría clásica y popular, a los griegos, a Bacon, al español Huarte. El pensamiento de Montesquieu será aplicado a la historia del arte antiguo por Winckelmann, buen conocedor de los racionalistas franceses. Y todavía un siglo más tarde, Taine confesará, refiriéndose a su propia doctrina del medio ambiente, haberse limitado a recoger una idea de Montesquieu que andaba pisoteada por los suelos.

En ese volver a lo antiguo se complacerá también Herder, que orgullosamente se declara (VII, 3) discípulo de Hipócrates: bueno es que el filósofo aprenda de aquellos que a su vez aprendieron de la Naturaleza misma. Hipócrates había enseñado, en efecto, que las condiciones geográficas modelan el carácter de los hombres; había distinguido entre la psicología propia del meridional y la del hiperbóreo; había llegado a afirmar que la contextura moral de los pueblos se modifica por influjo de la tierra en que vienen a establecerse. La *Política* de Aristóteles recuerda al gobernante que se ha de mirar a las condiciones peculiares del país gobernado, para que las leyes sean prácticamente aplicables. El Renacimiento dará nueva actualidad a estos temas; Jean

[8] Véase Eduard Fueter, *Histoire de l'historiographie moderne,* Paris, 1914, p. 476.

Bodin insiste en las ideas de Aristóteles y señala asombrosas diferencias mentales entre el hombre de montaña y el de llanura, y entre el oriental y el occidental. La diversidad de religiones y lenguas es para Vico un producto de la diversidad de climas. Los naturalistas —Buffon, los médicos ingleses Mead y Arbuthnot— subrayan el influjo del clima sobre la estructura de los seres vivos, y no pierden ocasión de extenderlo también a lo espiritual.[9] Una larga tradición ha ido, pues, preparando esta doctrina. Herder la consagra ahora, y los románticos la acogen como verdad averiguada.

Para el autor del *Facundo*, no hay modo de penetrar en los sucesos ni en las almas individuales si no se empieza por conocer su ambiente.[10] Quien quiera comprender a Bolívar —dice Sarmiento comentando una biografía del héroe venezolano— comprenda a América, comprenda a Colombia, a sus llaneros y sus pastores, porque "de ahí partió el gran Bolívar, de aquel barro hizo su glorioso edificio. . . Es preciso poner antes las decoraciones y los trajes americanos, para mostrar en seguida el personaje. . . Bolívar, el verdadero Bolívar, no lo conoce aún el mundo, y es muy probable que cuando lo traduzcan a su idioma natal, aparezca más sorprendente y más grande aún". Eso piensa Sarmiento (t. 7, pp. 15 *ss.*), y eso es lo que él mismo hará para presentar a su *Facundo*. Como trazando círculos concéntricos, ciñe su estudio a zonas cada vez menores —América, Argentina, La Rioja— hasta aprisionar estrictamente la figura de su protagonista. No olvidará examinar el *Aspecto físico de la República Argentina, y caracteres, hábitos e ideas que engendra*. La configuración del país entero aparece reducida a esquema simple y penetrante: la pampa —descrita en páginas

[9] "Me atreveré a hacer otra observación que, aunque parezca un tanto rebuscada, no es improbable: que el aire tiene influencia en la formación de las lenguas humanas. El que los pueblos del norte hablen de manera tan cerrada se explica acaso por su resistencia a abrir bien la boca en el aire frío, por lo cual su lenguaje abunda en consonantes; mientras que, por la causa opuesta, los habitantes de climas más cálidos abren la boca, y deben por tanto formar un habla más suave, abundante en vocales. Otra observación es que los habitantes de países ventosos hablan naturalmente alto (*loud*), para que se les oiga al aire libre" (John Arbuthnot, *An Essay Concerning the Effects of the Air on Human Bodies*, 1733; cito por la edición de Londres, 1751, pp. 153-154). El ensayo de Arbuthnot se tradujo al francés en 1742 e influyó en Montesquieu.

[10] Al reseñar en 1845 la *Memoria* sobre la civilización en los pueblos antiguos, leída por Vicente Fidel López en la Universidad de Santiago de Chile, Sarmiento citará con especial complacencia (t. 2, pp. 285-286) los párrafos en que su compañero de destierro explica la cultura de Grecia por su geografía. Párrafos de visible semejanza con los que la *Filosofía del arte* de Taine dedicará al mismo tema —como que en último análisis derivan de fuente común.

de tensa poesía herderiana— y Buenos Aires. De la estructura material del país va derivando Sarmiento la complexión espiritual del gaucho y su manera de vivir, y hasta de morir. Hay en este punto significativas coincidencias con Herder. Refiriéndose a los indígenas de Norteamérica, Herder señala (VIII, 1; cf; VII, 2) cómo el paisaje ambiente ha acabado por darles una asombrosa resistencia física. "Los americanos del norte, añade, tienen como punto de honor el soportar con heroica insensibilidad los dolores y tormentos más crueles, a que se acostumbran desde la infancia. . . La apatía estoica con que sobrellevan el sufrimiento material se ha vuelto en ellos costumbre naturalísima. . ." Y Sarmiento, tras explicar la sobresaltada existencia del gaucho por su escenario —despoblado, pero no de peligros—, comenta a su vez (t. 7, p. 20): "Esta inseguridad de la vida, que es habitual y permanente en las campañas, imprime, a mi parecer, en el carácter argentino cierta resignación estoica para la muerte violenta, que hace de ella uno de los percances inseparables de la vida, una manera de morir como cualquiera otra; y puede quizá explicar en parte la indiferencia con que dan y reciben la muerte, sin dejar en los que sobreviven impresiones profundas y duraderas".

No entenderá la historia argentina —insiste Sarmiento (t. 7, pp. 20-22)— quien prescinda de la relación, tantas veces desequilibrada, entre la pampa y Buenos Aires, esa Capital desdeñosa de la cual acabaron por vengarse las provincias mandándole, con Juan Manuel de Rosas, "la barbarie que a ellas les sobraba". Y la naturaleza física no es sólo menester para aclarar la historia de un pueblo; en gran medida nos aclara también su porvenir. La Argentina ha de ser en definitiva país centralista y unitario, sean cuales fueren las teorías políticas, las fórmulas, las consignas, los símbolos que ocasionalmente triunfen. Es unitario hasta bajo Rosas, aunque él se proclame federal. Federalismo, federación, confederación. . . Palabras, nada más que palabras. El hecho, que ha de sobrevivirlas, es que la riqueza toda del país debe buscar salida por el Río de la Plata, y que por eso Buenos Aires tendrá apretadas a las provincias como en un puño.

Pero no imaginemos que son las condiciones geográficas de una comarca las que hacen su historia. Las condiciones geográficas se limitan a encauzar la historia. Y la historia misma la hacen los hombres, dentro de esas condiciones. En su polémica de 1842 en Chile, arremetiendo, como tantas veces, contra la pereza americana y contra aquello que en el falso academicismo no es más que disfraz de la pereza, exclama Sarmiento (t. 1, p. 223): "¿A qué causa atribuir tamaño

fenómeno? ¿Al clima que hiela las almas? ¿A la atmósfera que sofoca y embota la imaginación? ¡Bella solución por cierto, que no sólo condena a la impotencia y a la esterilidad la generación presente, sino que insulta a las venideras, y pronuncia sobre ellas un fallo tan injusto como arbitrario!'' No acudamos al determinismo para inferir atolondradamente que, ante la acción todopoderosa del medio, no le queda al hombre más que cruzarse de brazos. La historia es historia en la medida en que la libre acción humana va trazando sus rasgos. Sólo que esa acción será tanto más eficaz cuanto mejor se guíe por el conocimiento de las circunstancias en que ha de moverse. Vivo estaba en Sarmiento el recuerdo de los fracasos que en la organización de las sociedades hispanoamericanas habían dado en tierra con quienes confiaron demasiado en el concepto racionalista de humanidad, vacío común denominador a que se llega mutilando la realidad misma: atendiendo a los parecidos y cerrando los ojos a las diferencias. Bien presente tenía la ineficacia de tanta doctrina política sin raíces nacionales, de tanta constitución fraguada a base de máximas latinas o de las poéticas divagaciones del *Contrato social*: vanos edificios de papel que habían de deshacerse al primer embate de hombres como el doctor Francia, como Rosas, como Santa Anna, como Castilla (Sarmiento, t. 30, pp. 123-124).

Que otras civilizaciones y otros tiempos deben interesarnos también, es cosa evidente. Que de manera muy especial hemos de estudiar el pasado de Europa, está claro también. Pero no para remedar a ciegas lo europeo, sino para comprender mejor el carácter y el papel de lo americano. Al espectáculo de las modernas sociedades de América debemos acercarnos directamente, sin pretender medirlas con abstracciones alcanzadas por el estudio de otras sociedades remotas. No principios generales, sino las circunstancias concretas de cada pueblo, deben ser el punto de arranque del investigador. Toda manifestación cultural se ha de explicar sometiendo a riguroso examen sus antecedentes históricos, que hacen de ella un fenómeno singular e irrepetible (t. 4, pp. 293 *ss*.). En la apretada trama de la existencia social unos hechos están ligados a otros por multitud de relaciones: cada uno queda así individualizado por su enlace con los demás, cada uno lleva impresa la marca del conjunto a que pertenece. En manos del investigador, nos dice Sarmiento (t. 30, p. 98), "una producción literaria es como el hueso de un fósil en las manos de la ciencia, bastante para reconstruir toda la forma y existencia de un pueblo''.

Oímos la voz de Taine en esas palabras de Sarmiento; pero ¿no es-

tá dicho aquí en símil breve, y como al pasar, lo que Taine proclama con tono de axioma científico? Para Taine la obra de arte, lejos de ser creación irreductiblemente individual, lleva el cuño del artista, de su escuela y de su ambiente —eslabones de una serie causal que el crítico debe tratar de reconstruir. La obra de arte es caso aislado que ha de comprenderse reduciéndola a la generalidad de una ley histórica. Causas, leyes. . . Ya se ve la distancia que media entre la actitud del historiador romántico y la del positivista. El romántico nos ofrece una visión "sinfónica" del universo; *armonía* es una de las palabras predilectas de Herder. La idea de armonía reaparece en Taine, pero entendida ya como relación causal necesaria y mecánica. A la intuición romántica que bajo el desorden de las apariencias adivina una esencial unidad del hombre y su mundo, sucederá en Taine el análisis que divide y disuelve el todo en sus elementos. Ya no se nos habla de comprender las culturas como organismos, sino de analizarlas como objetos complejos que hay que escindir en átomos.

Es lugar común en la historia de la Estética señalar la metafísica latente en la obra de este antimetafísico. No me detendré para señalarlo a mi vez: baste decir que si examinamos con algún cuidado y seguimos retrospectivamente el curso de estas tácitas premisas y supuestos de Taine en lo que atañen a su concepción de lo espiritual, los veremos llegar —a través de los empiristas ingleses, de Comte, del romanticismo, de la Enciclopedia y de Herder— hasta el panteísmo racionalista de Spinoza. Tanto Spinoza como Taine son espíritus geométricos, pero entre el uno y el otro está de por medio el romanticismo, está Hegel, y la filosofía de la evolución. La idea de evolución llena el siglo. Taine, puestos los ojos en el vuelo magnífico de las ciencias naturales, aspira por su parte (y no es el primero) a traducir en términos de ciencia natural la idea filosófica de evolución. Herder hablaba del armónico desarrollo de un plan divino; el herderiano Sarmiento, de un cambiar hacia lo mejor, hacia una vida más digna en esta tierra. La ambición primera de Taine no es proponer una acabada tabla de valores ni elaborar un sistema ontológico que explique todos los aspectos del universo. Lo que él quiere dejar constituido es apenas un método de investigación, pero, eso sí, definitivo: el solo método capaz de engendrar en el futuro una ciencia rigurosa es lo espiritual, una botánica de las almas, como él decía. Y puesto que el siglo XIX parece realizar por fin —sueño tanto tiempo acariciado— el ideal de una ciencia exacta de la naturaleza, absolutamente penetrada en matemática, ¿por qué no imitar también en las "ciencias" del espíritu esos métodos

tan visiblemente fecundos? ¿Por qué no combinar con la idea de evolución el postulado atomista y mecanicista que está en la raíz de esos métodos?

Sólo que, en fin de cuentas, hacia este segundo postulado acabará por desequilibrarse la combinación. Atomismo y mecanicismo satisfacen mejor el espíritu geométrico. Los motivos herderianos pueden reaparecer ahora petrificados en leyes científicas, en esos esquemas claros y tajantes que son el fuerte de Taine, y lo débil de su obra. Arrastrados los fenómenos de la cultura a la órbita de las ciencias físicas, todo parece someterse a un orden definitivo. La época de la ciencia positiva ha llegado; no hay más que reconocerla y acatarla. Los caminos están trazados para siempre, y en línea recta: no hay más que seguirlos.

Pero lo cierto es que los caminos no estaban trazados para siempre. Unos años más, y el optimismo razonado de los positivistas comienza a desvanecerse. Vida más larga debía tener el optimismo de un Sarmiento, optimismo no razonado sino apasionado, vuelto hacia lo inmediato y traducido en acción; optimismo entrañable de quien distinguiendo con claridad entre el orden de las ideas y el orden de las cosas, siente que el orden de las cosas es más complejo que el de las ideas, y no desespera de las cosas cuando ve desmoronarse un sistema de ideas. No habría desesperado Sarmiento si hubiese podido alcanzar los últimos años de su siglo, en que la ciencia, plegando las alas, empieza a tener, diríamos, el atrevimiento de vacilar, y en que la filosofía, estimulada por esa "confesión de parte", redobla gustosa su crítica. Déjese para las academias —hubiera dicho Sarmiento—, déjese para Europa el lujo de meditar pausadamente sobre el camino hecho y, acaso, de desandar lo andado. A América le queda mucho por hacer. Hágalo, sin preocuparse de la crisis de ideas que agita a los académicos de Europa.

Lo extraño es que de América, y precisamente de su admirada América del Norte, había de surgir con el tiempo uno de los más lúcidos análisis de esa crisis. Por los años en que Sarmiento recorría pasmado las fábricas de Boston —"cerebro industrial de los Estados Unidos", como él dice (t. 29, p. 229; cf. también p. 71)— un joven bostoniano, Henry Adams, azorado ante ese mismo frenesí industrial, buscaba en los libros de Darwin y de Lyell el modo de interpretar la historia humana con ayuda de la idea de evolución. Aristócrata de Nueva Inglatera, nacido en familia de gobernantes para ser gobernante, el puritano Adams se siente de pronto trasladado, del simple y claro am-

biente racionalista en que ha nacido, al torbellino del progreso material, cuya dirección y significado busca él vanamente. Su vida entera se perderá en esa busca, en el ansia de adaptarse, con clara conciencia teórica, al movimiento ya incontenible de la civilización capitalista. Adams ha dejado en páginas admirablemente patéticas el relato de esa vida fracasada —de su educación fracasada, como él prefiere decir. Debemos deplorar que en nuestras tierras no se conozca lo bastante esa autobiografía magnífica. "Es un libro sobre el cual se escribirán libros", comenta Waldo Frank leyendo la *Education of Henry Adams*. Y nuestro Pedro Henríquez Ureña llega a considerar esa obra como la más significativa de cuantas se han escrito en Estados Unidos.

Ante la refinada sutileza de Adams, Sarmiento parece al pronto de una ingenuidad enternecedora. El dilema entre cuyas astas se debate Adams no es el de Civilización o Barbarie, en el sentido llano y directo en que se presentaba para el desterrado argentino. Civilización. Ya tenemos civilización por todas partes. El mundo, en esos primeros años del siglo XX en que Adams escribe su testamento filosófico, rebosa de civilización inculta. Pero la alternativa más amenazadora se plantea para él en la civilización misma, y es la alternativa de unidad y multiplicidad, que sólo si se concilian e integran permitirán una vida humana plenamente lograda. La fórmula con que Spencer define la evolución promete al hombre cuanta multiplicidad puede uno imaginarse. Pero ¿y la unidad? ¿Qué tenemos hoy de comparable con aquellas fervientes multitudes que dieron al mundo el esplendor de las catedrales góticas? La vida de la sociedad se va transformado ante nuestros ojos en una confusa administración de la fuerza, sin sentido inteligible que la gobierne. Y no esperemos que la buscada unidad nos venga de la ciencia positiva, afanosa de amontonar hechos sobre hechos, pero no principios con que pueda aclarar el número creciente de hechos y vencer su creciente anarquía;[11] ciencia de clasificación y previsión utilitaria, menos movida por el afán de saber que por el de poder; ciencia desgajada de todo impulso hondamente religioso; ciencia anquilosada en técnica. No nos vendrá de ella unidad; antes es la ciencia misma la que amenaza deshacerse, como el arte de nuestro tiempo, en modas cada vez más efímeras, modas que no alcanzan a ser estilos y en las que Henry Adams, como los actuales profetas de la decadencia occidental, ve sólo una irrefrenable carrera hacia la muerte.

[11] "Nada es tan asombroso en la educación como el caudal de ignorancia que acumula bajo formas de hechos inertes" (*Education of Henry Adams*, cap. 25).

A Sarmiento no le alarma lo irrefrenable de la carrera. No, no será hacia la muerte. ¿Que hoy no se escribe libro capaz de vivir más de diez años? Prueba evidente —contesta (t. 30, p. 284)— de lo mucho que se ha ganado en conocimiento y en crítica. Tampoco le asusta lo que en la técnica hay de pasivo e infrahumano; busca y admira lo que en ella es todavía invención creadora, y se complace en llamarlo lisa y llanamente *inteligencia*.[12] Lo que importa es avanzar; lo justo triunfará en definitiva. Y él se da por bien servido con que en esta marcha victoriosa nuestra América no se quede atrás. Todo lo reduce Sarmiento a la escala de América. Si es verdad que las generaciones parecen hoy desfilar ante nuestros ojos sin unidad alguna, disputando sin comprenderse, destruyéndose sin continuarse, Sarmiento no nos dirá, como Adams, que ésa es enfermedad incurable del mundo moderno; nos dirá que es enfermedad de América, enfermedad que hay que combatir reeducando a América.

Inútil es que continuemos este diálogo imaginario entre espíritus tan diversos como Sarmiento y Adams, vuelto el uno hacia el porvenir de América y el otro hacia el pasado del mundo. Pues hay un hiato insalvable, un salto cualitativo, entre el actor y el puro espectador, entre el hombre de acción, puesto a transformar el mundo, y el intelectual que sólo quiere asistir al cambio y descubrir su ley por comparación y raciocinio. Hasta cuando uno y otro aborden la misma tarea —la del historiador, por ejemplo— su orientación diferirá radicalmente. Quede para tema de ejercicios literarios, parece decirnos Adams, declamar vagamente sobre el bien y el mal de los hechos históricos. ¿A qué línea inequívoca de progreso ético hemos de referir el bien y el mal? No será Henry Adams quien se rinda a argumentos en favor del progreso moral como los que podríamos hallar en un Hostos o en un Vaz Ferreira. Pero Sarmiento, por el contrario, no es hombre que se resigne a contemplar el pasado situándose más allá del bien y del mal. Aquellas palabras de Villemain con que comienza su *Facundo* dicen muy claro cómo concibe Sarmiento la actitud propia del historiador: "Su justicia imparcial no debe ser impasible; al revés, ha de desear, esperar, sufrir o gozar con lo que relata". Henry Adams, profesor de historia, aspira únicamente a comprender.

Esta diferencia fundamental de actitud es lo que importa tener aquí en cuenta. Henry Adams no se limita a desesperar de lo inme-

[12] "Es preciso ver estos prodigios para creer que a este punto llegue la inteligencia humana", dice en 1865 describiendo la fábrica de rifles de Springfield (t. 29, p. 54).

diato. Quiere abarcar también el futuro, y, para desesperar mejor, acude al arsenal científico y filosófico de fin de siglo, a cuanto pueda de algún modo servir para corroborar su pesimismo. Ley de entropía, enfriamiento del universo, efímera vida de la especie humana sobre un planeta amenazado de muerte: ¿será éste el sentido último de la historia? Y si lo es, ¿para qué esforzarse? Más vale lamentar los tiempos en que hemos nacido y adorar las ruinas de otros tiempos más felices. Pero Sarmiento ¡cómo ha de creer que el fin de *una* civilización sea el fin de *la* civilización! ¡Cómo ha de satisfacerse con razonamientos de escéptico su optimismo torrentoso —placer de saltar obstáculos y de ejercitar los músculos en la lucha—, ni su convicción de que la victoria es segura, por muy lejana que hoy nos parezca! Si Adams admira como épocas ejemplares las que realizan esa equilibrada unidad que él atribuye a sus siglos predilectos (los dos siglos clásicos de la Edad Media), ¿por qué suponer que no pueda repetirse situación parecida? ¿Por qué no esperarlo, en vez de mirar atrás sin consuelo —y aun suponiendo que esa Edad Media de Henry Adams, candorosa y unida, sea más que una bella Ucronía? ¿Por qué ha de ser eterna la crisis de nuestro propio tiempo? Eso es lo que Sarmiento rechaza con decidido ademán. Ni es definitivo el lento proceso de disgregación, ni las catástrofes que parecen acelerarlo. "Las convulsiones políticas —nos dice (t. 7, pp. 12-13)— traen también la experiencia y la luz, y es ley de la humanidad que los intereses nuevos, las ideas fecundas, el progreso, triunfen al fin de las tradiciones envejecidas, de los hábitos ignorantes y de las preocupaciones estacionarias. . . Nunca el mal ha triunfado definitivamente. . . No, no se renuncia a un porvenir tan inmenso. . . por ese cúmulo de contradicciones y dificultades. ¡Las dificultades se vencen, las contradicciones se acaban a fuerza de contradecirlas!"

Contra este modo de sentir, contra este modo de ser, ¡qué podrán los argumentos de Adams! Como filósofo de la historia, Adams parte de la Enciclopedia y de Comte. De la creencia racionalista en el progreso, pasa luego sin transición al más desengañado escepticismo. Y precisamente contra las concepciones racionalistas del progreso acaba por dirigir su crítica: contra los compactos sistemas progresistas del siglo XIX. Crítica tanto más destructora cuanto que el sistema compacto lleva en su propia entraña el peligro; basta minar la base para que todo él se derrumbe estrepitosamente. Pero no es crítica que pueda alcanzar el herderiano Sarmiento, justamente porque la religión optimista de Sarmiento no ha unido su suerte a la de ningún sistema conceptual, y es mucho más amplia y flexible que las teorías de moda en

su época. De los pensadores que él mismo estudiaba e invocaba, más de uno es, en nuestros tiempos, apenas un oscuro nombre en la historia de la filosofía. ¿Cómo puede el fracaso de estas "autoridades" empequeñecer el mensaje personal de Sarmiento, su lección de energía y optimismo, de confianza —a largo plazo, por supuesto— en el crecimiento del bien, en el triunfo de lo justo, en que "las dificultades se vencen" y "las contradicciones se acaban a fuerza de contradecirlas"? Rebosante de vida llega aún a nosotros esta profesión de fe, reiterada por Sarmiento bajo mil formas en multitud de escritos dispersos. Escritos puramente ocasionales, pero de tal fuerza y hondura que, pasada la *ocasión*, han sobrevivido sin marchitarse y han alcanzado así el glorioso privilegio de los clásicos: ser perdurablemente ocasionales.

KORN, O EL FILÓSOFO PRUDENTE

Si, como cada lector elige sus libros, pudiera cada libro elegir sus lectores, ¿a cuáles se dirigiría esta Súmmula, estos ceñidos *Apuntes filosóficos* de Alejandro Korn?* No nos engañe el título, ni la brevedad —apenas un centenar de páginas—, ni la dedicatoria expresa. Aunque el autor destine a principiantes y aficionados su cartilla de filosofía, ocurre con ella lo que con ciertos cuentos para niños: que más gustoso la leerá quien venga ya un poco de regreso, acaso entristecido por el espectáculo de la eterna disparidad y caducidad de las metafísicas y dispuesto por fin a buscar lo único constante bajo tanta diversidad: el invariable afán metafísico.

Introducción a la filosofía, sí; pero no de las que se proponen estimular impersonalmente la meditación privada del lector. Korn lo declara: *Ofrezco sólo el ejemplo de una posición rotunda y definida.* Es su propia filosofía la que nos expone sin reservas, es su concepción del mundo y, más que nada, su concepción del filosofar mismo. No una vaga y provisional inquietud filosófica; sí un sistema en acto, valientemente afirmado, total y concluso: grave escándalo para los que toman hoy por filosofía la incertidumbre, el temor, la desesperación que padecen —como quien tomara por poesía los turbios aledaños biográficos del poeta.

Contra el fácil reparo de que proponer una cosmovisión más no sea precisamente conducta aconsejable para un desencantado de las cosmovisiones habidas, adviértase que lo que nos presenta Korn es reflexión sistemática y no construcción poemática. O, para decirlo con sus propias palabras, una filosofía y no una metafísica. Su pensamiento, codicioso de experiencia viva, rehúye la tentación escolástica de perderse en un juego de rótulos clasificatorios, y la tentación patética de erigir en metafísica una vieja psicología galvanizada a fuerza de mayúsculas. Inteligencia vigilada es la de Korn, sabedora de hasta dónde llegan sus propios derechos y persuadida de que contra la alta dignidad de la teoría nada dice el afirmar que no sólo de teorías vive el hombre. Pues es contradictorio y admirable destino de la especulación teórica el no contentarse con su propio ejercicio. Sabe mirar en torno para advertir sus lindes dentro de la actividad toda del espíritu. Sabe que el quedarse funcionando en seco no es el fin más alto a que el conocimiento deba aspirar en los hombres, no nacidos para una fría im-

* Alejandro Korn, *Apuntes filosóficos*. Editorial Claridad, Buenos Aires, 1935.

pasibilidad de ángeles. Sabe que la razón tiene el privilegio de saltar, llegada la hora, fuera de sí misma. Sabe el arte de callar a punto.

Con una renuncia así concebida cierra Korn su prólogo: renuncia del teórico al primado absoluto de la pura teoría —¡qué mayor sacrificio!—, reconocimiento de que "la razón no basta para tener razón". Que el lector de esas páginas, se nos previene, si se interesa por los problemas esbozados en ellas, pase a la lectura de los grandes filósofos. Pero quienes no se sientan llamados no se alarmen, *pues precisamente este opúsculo enseña que lo importante en la vida no son los teoremas abstractos, sino la constancia y la probidad en la acción.*

Lo importante en la vida. . . Quien debe decidirlo es precisamente la inteligencia, la sola capaz de juzgarse. Y en estos problemas últimos la inteligencia siempre se pronuncia, transformando en conclusión lógica el impulso prelógico, por algo que le es anterior, que la mueve y alimenta. ("On prouve tout ce qu'on veut", piensa Alain, "et la vraie difficulté est de savoir ce qu'on veut prouver".) En Korn la inteligencia, puesta a decidir, se pronuncia por lo ético.

Pero la entraña dramática de estas filosofías en que la eticidad prevalece es que ni la propia tarea de filosofar escapa a su rigorismo. Definir las normas del filósofo honesto y atenerse a ellas con estricta vigilancia es preocupación que aguija incansablemente el espíritu de Korn. ¡Cuidado! No le desvíen las mil tentaciones estéticas que acechan a cada paso: tentación de simetría, de énfasis, de lanzar a todo escape la máquina lógica, aunque sea al vacío. Por otra parte, ¡cuidado con que el filósofo no pase de filósofo! El conocimiento humano no tiene, no debe tener en sí su último fin. Si el hombre no es puro intelecto, ¿cómo han de bastarle los tristes dones de la especulación pura? ¿Cómo no subordinarlos a su aspiración al bien bajo especie de universalidad? ¿Cómo estimarlos siquiera si no miran a justificar o preparar el paso a la acción *creadora de valores*, como con tanta insistencia subraya Korn? Es filósofo, parece decirnos, no quien puede, sino quien necesita serlo; quien, para su dicha o desdicha, no se contenta con tener convicciones, sino que se siente forzado a reflexionar sobre ellas y examinarlas por todas sus caras. Pero mal filósofo aquel que, por el camino de esa misma reflexión, no concluye que el realizar las propias convicciones importa más que el pensarlas y repensarlas descansando regaladamente, como el personaje de Dostoyevski, en el blando estómago de su cocodrilo.

Lo ético manda en Korn. Nadie más alerta que él para denunciar cuándo el ejercicio teórico se convierte en un baldío deporte de

ociosos. Se le adivina airado, se le oye prorrumpir en el *stultitia apud Deum!* de San Pablo contra quienes, llegado el momento de obrar, prefieren seguir destilando infinitamente doctrinas sobre "lo que debemos hacer", bajo pretexto de que no ven todavía claro y de que aún subsiste la posibilidad de ver mejor. Como si tal posibilidad no subsistiera siempre, y como si anidar en ella para quedarse tejiendo y destejiendo utopías no delatara la más firme voluntad de no ver.

Lo ético manda en Korn. Claramente lo prueba su actitud ante las formas de lo que él llama pensamiento mítico. Si religiones y metafísicas le interesan por lo que nos dicen del hombre, el motor ético late también en ese interés. Cierto, nada más instructivo para el conocimiento del alma que descender hasta la raíz psíquica y vital —enmarañada trama de afecto, fantasía y voluntad, de visión consciente y oscura zozobra— de donde han brotado los sistemas míticos. Es ésta una de las ideas más fecundas que, a través de Nietzsche y de Dilthey, nos haya legado el espléndido siglo diecinueve. Pero si con tanta curiosidad se asoma Korn al conflicto entre la pretensión de validez general de los sistemas y sus inevitables limitaciones, o entre el anhelo de inmortalidad y las mil formas históricas en que se ha manifestado, es ante todo porque le estremece pensar a qué grandezas y a qué miserias puede llegar el hombre merced a su extraño don de crear fantasmas y de vivir, morir y matar por ellos.

Poner en claro ese conflicto eterno es el camino mejor para orillar sus peligros. Korn comprende la emoción religiosa, convencido de que el hambre de divinidad perdurará mientras haya seres capaces de mirar en redondo y sentir su propia pequeñez; pero, convencido también de que *no basta tener hambre para tener pan,* distingue entre la intransferible subjetividad del anhelo religioso y la presunta objetividad de los sistemas mitológicos que de allí derivan. Comprende la angustia como peripecia de almas individuales; se alza contra los poemas metafísicos con que dicen explicar el universo los sacerdotes y mercaderes de la angustia.

No es difícil conciliar lo persistente de la metafísica con lo efímero de las metafísicas si se mira nacer la debilidad de los sistemas precisamente en la índole del pensamiento metafísico-sistemático: en el afán de explicar la totalidad del mundo por alguno o algunos de sus aspectos —como sagazmente observó Wilhelm Dilthey en su *Weltanschauung und Analyse des Menschen* (y antes que él Friedrich Engels en su crítica a Feuerbach). La historia de la filosofía suele aparecer, a los ojos del lector desprevenido, "como un gran cementerio" —valga el

testimonio del aquel amigo inconsolable de Brentano. Los sistemas, tomados en bloque, son entre sí contradictorios y sólo se explican, como toda obra de arte (pues son, en efecto, obras poéticas), por la irrepetible individualidad de sus creadores. Por el contrario, las intuiciones filosóficas aisladas en que cada metafísico basa su explicación universal informan objetivamente sobre los variados aspectos del mundo. Y son esos atisbos parciales los que, completándose, hacen de la filosofía un saber científico y los que pueden eximir a la historia de la filosofía de su condición de cementerio. Una historia de la filosofía así pensada sería historia de una ciencia en progreso, mientras que la de los sistemas metafísicos, o aquella en que filosofía y metafísica se confunden, es, a fin de cuentas, historia de un género literario.

Voces dispares, entre las más prestigiosas de la hora actual, coinciden en exigir a la filosofía el rigor de la ciencia. Korn lo exige, ante todo, en nombre de las obligaciones morales de tan alta forma de conocimiento. El coraje de la verdad, primer deber del filósofo, condice mejor con una humilde sumisión al objeto que con una fantasía temeraria. ¿Para qué la temeridad, demasiado fácil en filosofía? La difícil virtud del filósofo debe ser de ascetismo y prudencia. Es, qué duda cabe, la virtud de Korn.

Un pesar me queda: el de no poder reflejar —sustituyendo estos renglones míos por páginas de Korn— la lúcida arquitectura de su libro, la amable forzosidad con que los temas se van llamando unos a otros, y el idioma magnífico en que han sido pensados: un español hispanísimo a fuerza de ser el de la Argentina, el de Buenos Aires, el de Alejandro Korn. Pero vaya principalmente mi elogio a la pasión, apenas gobernada, que agita cada una de sus frases. Oímos su voz, vemos su ademán. Esa voz cálida y ese ademán vehemente que hacen del viejo maestro el más joven, el más juvenil de los filósofos argentinos.

EL *FERMENTARIO* DE VAZ FERREIRA

I

Ensayos breves y aforismos —en parte, reelaboración de obras anteriores— sobre temas de filosofía y literatura.* Resultan de sumo interés las páginas en que el autor describe, con su acostumbrada sutileza y precisión, las relaciones entre pensamiento y lenguaje; flujo de los "verbismos" sobre el pensar; hábitos mentales (por ejemplo, el afán de sistema y simetría) mediata o inmediatamente creados por los hábitos idiomáticos; confusión entre palabra e idea, y entre palabra y cosa; falacias lógico-verbales nacidas del pensamiento indirecto, es decir, del que no se apoya en las cosas mismas sino en ideas y palabras.

El examen de los caracteres del pensamiento verbal no se emprende en este libro con interés estrictamente lingüístico, sino como parte de un análisis psicológico y lógico de los sofismas corrientes, muchos de los cuales se explican por el uso automático de "fórmulas verbales estereotipadas". Ya en su *Lógica viva* (1920, pp. 126-127), Vaz Ferreira relacionaba con la tendencia a la simplificación verbal las falsas antítesis: el tomar como cosas opuestas las meramente distintas, que en rigor no se contradicen sino que se completan, y el admitir irreflexivamente, ante dos juicios de algún modo contrapuestos, que uno es en absoluto verdadero y el otro falso (errónea aplicación del principio de tercero excluido), olvidando que la alternativa puede estar mal planteada y que ambos juicios pueden ser a la vez absurdos. En el *Fermentario* el autor examina con más detalle la raíz psico-idiomática de ese paralogismo: "transportar la contradicción, de las palabras a las cosas; hacer de un hecho verbal o conceptual un hecho ontológico". El lenguaje —observa Vaz Ferreira, con rápida referencia a Bergson y James— es incapaz, por naturaleza, de describir la realidad con perfecta adecuación. Sólo nos ofrece clases, siempre insuficientes, en que se han agrupado las cosas; "esquemas típicos en que hay de más y de menos" para los objetos individuales; rasgos discontinuos incapaces de sugerir acabadamente lo fluido y gradual: rasgos que, multiplicados y combinados con acierto, podrán reducir al mínimo

* Carlos Vaz Ferrerira, *Fermentario*. Tipografía Atlántida, Montevideo, 1938.

las aristas y esquinas de nuestra descripción, pero nunca suprimirlas del todo. Ante la complejidad de un objeto, y a falta de palabras que la sugieran ajustadamente, "me resulta un buen procedimiento, en la práctica, sugerir primero un esquema, por una expresión; en seguida, otro esquema por la expresión contradictoria, y después, atacada ya de este modo la engañosa simplificación —producido en los demás y en mí mismo, por el conflicto de esquemas, un estado oscilante y confuso favorable al mejoramiento de la comprensión—, aplicarme a un trabajo de rectificaciones y de limitaciones que, sin suprimir a la expresión su inadecuación fundamental. . ., la van haciendo cada vez menos inadecuada. . ." (p. 134): así solemos decir, hablando de una persona, que no es del todo *mala* ni del todo *buena*; que es, por ejemplo, *buena con ciertas malas cualidades*, y vamos agregando sucesivas aclaraciones para precisar el alcance de cada término empleado. De ahí nace la tendencia a calificar de *contradictorias* las cosas cuando lo que se quiere decir es que para hablar de ellas se ha de recurrir a expresiones que se contradicen. "Las cosas, *en sí*, no son contradictorias ni dejan de serlo". El paralogismo consiste en atribuir ilegítimamente a la realidad misma las antítesis en que nuestro lenguaje incurre al tratar de expresarla; "en pensar como contradictoria en sí la cosa de que no podemos hablar (en términos de cierta generalidad) sin contradecirnos". Error fácil de advertir cuando lo simplificamos con intención didáctica y lo reducimos a esquema, pero que a menudo se introduce subrepticiamente en nuestro pensar oscureciéndolo o falseándolo en grado apenas perceptible.

El pensamiento sistemático tiende a continuar y desarrollar la acción simplificadora del lenguaje. Pues lo propio del lenguaje es distinguir en medio de la realidad, siempre cambiante, seres fijos "que seguimos llamando por su nombre y pensando como los mismos" aunque de hecho se transformen sin cesar. Los sistemas, construcciones generalmente "grandiosas y simplistas" cuyas líneas imaginarias pasan por los puntos más visibles de las cosas, tienden a asimilarse fórmulas verbales no analizadas y a soslayar el examen de hechos nuevos no fáciles de reducir a los ya incorporados, fingiendo un pensar rectilíneo sin vacilaciones ni arrepentimientos; tienden a servir, pues, no a la interpretación de la realidad como tal, sino a otras necesidades del espíritu, no precisamente cognoscitivas. Recuérdense en este respecto las finas observaciones de Vaz Ferreira sobre la falsa exactitud, de que es ejemplo la psicología matematizante de Herbart (*Lógica viva*, p. 108): la precisión es el ideal del hombre de conocimiento, pero,

cuando es ilegítima y ficticia, se vuelve grave obstáculo para la investigación, puesto que deforma y oculta los hechos.

Vaz Ferreira ve en la actual declinación del pensar sistemático los signos de un creciente esfuerzo en aclarar la confusión entre palabra, idea y objeto; en reconocer y delimitar el influjo de las fórmulas idiomáticas y eliminar los sofismas basados en ellas; en desconfiar de las simetrías verbales y conceptuales. Y cree fundado admitir que en ese propósito coinciden oscuramente muchas tentativas dispersas del pensamiento moderno. Si algún peligro advierte aquí el autor, y nos pone en guardia contra él, es el de transformar este sano escepticismo *erga verba* en un escepticismo *erga res*. La actitud crítica ante el lenguaje ha fomentado cierta difusa incertidumbre que se tiende a trasladar indebidamente a la realidad misma. "Así, el que un término convenga a las cosas en cierto sentido y no les convenga en otro; el usar un término, y abandonarlo, y volverlo a tomar; la constatación de lo vago de las extensiones y de lo impreciso de las connotaciones; la corrección incesante de las fórmulas: este continuo sucederse de las simetrizaciones en el kaleidoscopio verbal —todo ello engendra un sentimiento de fugacidad, de inseguridad, que por proyección ilegítima objetivamos; y la realidad se nos presenta como insegura, y también como engañosa y falaz. . ." (p. 151).

De este modo cierra el ilustre pensador uruguayo, con una advertencia contra el extremamiento de la posición crítica, sus observaciones sobre "el lenguaje como causa de error". Observaciones afines en cierta medida a las de Mauthner y Bergson (y, entre las recientes, a las de Carnap y demás críticos de la terminología filosófica actual), pero a las cuales agrega Vaz Ferreira un lúcido análisis de los sofismas relacionados con ese aspecto negativo del lenguaje —sin que, por otra parte, llegue nunca a insinuar que eso sea todo el lenguaje.

II

Que tan alta figura de intelectual como la de Vaz Ferreira vea con malos ojos a los detractores de la inteligencia, no es más que estricta justicia; pero que, haciendo el balance de su propia vida, nos dé claro testimonio de que en ella lo intelectual ha sido siempre cosa secundaria, es confesión —y lección— admirable.*

* Carlos Vaz Ferreira, *Fermentario*. Losada, Buenos Aires, 1941.

De muchos pensadores se siente uno inclinado a decir: "inteligente, a expensas de. . .". Suele ser falso, y Vaz Ferreira insiste en denunciar el sofisma. Aunque no lo hiciera expresamente, sus páginas serían muestra acabada de una inteligencia nutrida de eticidad. La línea ética recorre de un cabo a otro el *Fermentario*. Y es ella la que reúne y articula la inusitada riqueza de este libro. Libro compacto de experiencia, de conocimiento directo de almas, de "psicología concreta", como gusta decir el autor, que se guarda muy bien de estilizarla en líneas geométricas y de darle con la imaginación una rotundidad que de suyo no tiene. Vaz Ferreira no es de los que se ejercitan en acuchillar fantasmas, ni en forjarlos. Hasta prefiere dejar a la vista lo azaroso y provisional de sus ideas, y confesar (e invitar a que cada cual confiese) las dudas, las reservas, los tanteos, antes que tejer y destejer en frío vanas abstracciones. "Además de no tenerles mucha simpatía —nos dice él mismo—, yo sufro de una incapacidad, que no deploro demasiado en el fondo, para tratar esos modos de pensar tan generales y vagos".

Inteligencia nutrida de eticidad, y también sentido ético depurado y afianzado por la inteligencia. Nadie más expuesto que el intelectual a dejarse llevar por el juego de las formas sin contenido, y a que la ilimitada posibilidad de engranar en sistema esas formas se le aparezcan como una ilimitada posibilidad de conocer. Y nadie más expuesto, cuando surge de pronto en él la viva conciencia del desacuerdo entre los esquemas y las cosas, a desesperar no sólo de lo que imprudentemente esperaba del conocimiento, sino también de lo que el conocimiento puede en efecto dar. Es más. Como su espíritu se ha organizado y especializado en una sola dirección, queda indefenso para toda otra, y, al menor tropiezo, el ímpetu que empleaba en avanzar a ciegas (sin atenerse a otra ley que a la del juego lógico: congruencia del pensamiento consigo mismo, no vigilada desde fuera, desde los objetos) lo empleará desde ahora en retroceder a ciegas. La decepción cognoscitiva se le vuelve decepción en todos los órdenes. En lo moral reemplazará su optimismo sin restricciones por un pesimismo igualmente desaforado —que es precipitarse en idéntico error por distinto derrumbadero. De amenazas tales nos previene sabiamente el *Fermentario*. Contra la desilusión lo mejor es no hacerse demasiadas ilusiones; contra el desengaño, no empezar por engañarse. Vaz Ferreira, siempre atento a las fronteras naturales del conocer, no corre el riesgo de sentirse defraudado a cada instante. Pero por si esa defensa no le bastara, otra más poderosa tiene a mano. En efecto, mientras más indudable se le aparece lo estrecho y precario del conocimiento, con más

segura confianza se apoya en sus convicciones éticas. Y si a través de los distingos y de las limitaciones —no por simple deseo de sutilizar, sino por honradez, por juego limpio con la verdad— llega en definitiva al optimismo, es a un optimismo intelectualmente filtrado, concentrado, reducido a un mínimo, pero ya invulnerable: no en peligro de desmoronarse al primer choque, como el optimismo en bruto.

La íntima unidad de lo intelectual y lo ético se nos aparece, entre las enseñanzas de Vaz Ferreira, como la más honda y perdurable. Bien mirado, el tema central de sus libros sigue siendo uno mismo: moral para intelectuales. Y Vaz Ferreira es el primero en someterse a su ley de honradez. Nadie más riguroso con su propio pensamiento; nadie tan dispuesto, mientras piensa y escribe, a dejar al desnudo la trama de su *work in progress.* Si lo detienen a cada paso los que él mismo llama "frenos de la probidad"; si tantas veces titubea y hasta desanda lo andado para examinar sus derechos a inferir de un dato una conclusión, o para discutir la legitimidad de un supuesto o la exactitud de una metáfora (y él las tiene admirables de exactitud y de belleza), no es por afán de adelantarse a la hipercrítica de un lector futuro, sino porque Vaz Ferreira es ya el más sagaz de sus propios lectores y el más exigente de sus propios críticos.

Quizá con eso se explique también la discontinuidad formal de su obra. No por discontinuidad en el curso profundo de su pensamiento. Ni tampoco —como el propio Vaz Ferreira se inclina a creer— porque sus páginas sean páginas en agraz, a las que el tiempo escaso, robado al apremio de cada día, impidió desarrollar atisbos en sistemas, redondear párrafos, limar asperezas. Causa más decisiva de su tendencia al aforismo y al ensayo fragmentario y entrecortado es sin duda la firme voluntad de evitar amplificaciones ripiosas y de procurar que la letra nunca simule una certidumbre y aplomo que el espíritu en verdad no posea.

Pero Vaz Ferreira soslaya igualmente otro y más grave mal, que la literatura aforística parece llevar en la entraña. La técnica del aforismo, que invita naturalmente a dividir y revolver cada verdad afirmando una semiverdad a expensas de otra, no le impide al autor del *Fermentario*, hasta en la más breve de sus sentencias, estimar cada hecho por su papel en el conjunto. Hasta cuando se decide a hablar *contra*, es precisamente contra la visión unilateral, contra la fórmula simplista y mutiladora, tan a menudo erigida en imperioso lugar común. Y ni siquiera cuando va a negar se traslada Vaz Ferreira al plano mismo de lo que niega —como a campo de batalla escogido por el adversario— pa-

ra contentarse allí con cambiar de signo el error: manera escondida de seguirlo a la rastra. Él pone en su sitio justo lo que el error tiene de verdad, o la verdad ausente a que el error alude sin saberlo. Evitando los moldes hechos y pensando directamente desde las cosas, las armoniza y completa sin forzarlas. Equilibrio, no equilibrismo.

Y esa actitud deja marca inequívoca en las palabras, en el tono, en la "respiración" del *Fermentario.* Vaz Ferreira se nos aparece aquí tan concentrado en la inmediata expresión de lo que siente y ve, que quien se proponga delimitar con exactitud sus aciertos estéticos y comprenderlos por sí mismos advertirá que son como el directo resplandor con que se muestra en pleno trabajo un espíritu recio y hondo, despreocupado por completo de su propio espectáculo y de sus espectadores: sólo atento a lo que es, a su orden y a su integridad, y —repitámoslo— a los mandatos de sus altas normas de honrado. La belleza de su estilo es como belleza de herrero o de labrador absorbidos en su tarea fecunda. Ni artificio visible, ni visible ocultación del artificio. Estilo, más bien, de hombre de ciencia; estilo en que se refleja esa inflexible sumisión a las cosas, ese "vivir sin vivir en sí", esa ardiente objetividad que distingue y enaltece a los verdaderos hombres de ciencia.

LA TÉCNICA DEL RELATO EN *LA GLORIA DE DON RAMIRO*

Leer un relato —novela, cuento, y hasta drama y guión cinematográfico— es asistir a la dilucidación de un necesario conflicto de técnica. Necesario porque se entabla entre dos términos igualmente imposibles de eliminar: uno, la ilimitada divisibilidad de nuestra representación del tiempo; el otro, la extensión, forzosamente limitada, del relato mismo. Hay libros —baste mencionar los que escribió Proust a la sombra de sus recuerdos en flor— que quieren ser precisamente una imagen de la lentitud infinita con que el tiempo revivido puede irse desgranando en la memoria. Hay ejemplos admirables de lo contrario: anulación violenta, y como por decreto, de los días, de los meses, de los años. No se me ocurre muestra más espléndida de este procedimiento que aquella escena del *Winter's Tale* en que el Tiempo en persona baja a las tablas para hacer correr en pocos segundos —en pocos versos— los dieciséis años de la hermosa Perdita. En el primer caso, el curso mismo del tiempo se vuelve protagonista del relato. En el segundo, en el de Shakespeare, el salto de los años es un simple medio de enlace entre dos *ralentis*; no lo vemos siquiera transcurrir: sólo recibimos del poeta la declaración de que ha transcurrido, y asistimos al resultado.

Entre uno y otro extremo, entre ese despliegue del tiempo, tan minucioso que casi lo anula, y esa sustitución de los años por un *flatus vocis*, podrían disponerse en serie todas las narraciones imaginables. Y en la fisonomía de cada una entrará como rasgo principalísimo la distribución y articulación de las peripecias en el tiempo: el lento desarrollo de unos sucesos, la mera designación de otros; el alternarse las escenas directamente vividas con las recordadas o narradas; la proporción en que concurre, por una parte, el relato "puro", y, por otra, la información que sobre lo ocurrido nos da indirectamente el diálogo entre los personajes; la voz o el guiño especial con que cada incidente alude a lo ya sucedido o anuncia lo por suceder. . . Vale la pena lanzarse, con esta reserva de interrogaciones, a explorar las torrentosas páginas de *La gloria de don Ramiro*.

Ya el subtítulo de la novela invita a encarar de este modo su examen: "Una vida en tiempos de Felipe II". Una vida de límites escrupulosamente fijados en el tiempo. En las páginas finales se nos informa que don Ramiro del Águila murió el año de 1605; en uno de los

primeros capítulos se da la fecha exacta de su nacimiento: 21 de diciembre de 1570, día de Santo Tomás apóstol. Con toda precisión se va jalonando cronológicamente la vida entera del protagonista, unas veces —como en las fechas extremas— con el año justo, y hasta con el día y hora en que los sucesos ocurren; otras, supliendo la notación numérica de la fecha con el habitual sistema de referencias: a los siete años de edad. . ., a los diecisiete. . .; o relacionándola con un momento consabido: dos días después. . ., aquella noche. . . La acción se desarrolla sobre una falsilla concienzudamente dividida y subdividida en grados. Pero ¿cómo hacer desfilar en pocas horas, ante la mente del lector, esos treinta y cinco años de vida? ¿Qué escenas suprimirá el novelista? ¿Cuáles presentará directamente? ¿Cuáles dará como ya sucedidas? ¿Por dónde hará pasar los cortes entre las que deje subsistir? ¿Cómo entrelazará y ordenará, alrededor de la historia del Caballero Trágico, las de los otros personajes? El planteamiento de todos estos problemas de técnica, la solución que el escritor les haya dado en cada oportunidad, el escondido sistema que enhebra estas soluciones desde un extremo al otro de la novela, nos ofrecerá una clave con qué acercarnos a su sentido más radical.

En las puertas mismas del libro se nos invita a reflexionar. "Una vida en tiempos de Felipe II". Detengámonos otra vez en esta abreviada declaración del tema. ¿Una vida? No. La vida de don Ramiro no es, para su historiador, *una*, una entre las muchas vidas españolas de aquella época. La sola complacencia con que se han hacinado en ella tantas y tan violentas aventuras, el vértigo con que giran en torno suyo, como en un convulso sistema planetario, los destinos de los demás personajes, todo esto dice bien a las claras que el escritor ha visto en don Ramiro, no *un* español, sino *el* español: epítome o quintaesencia de la España de Felipe II. Si lo que se mueve, pues, ante la fantasía del artista —y del lector— no es el destino individual de un hombre sino un símbolo del español "en sí", no nos extrañe el descubrir a cada paso rasgos que sólo como símbolo o alegoría se justifican. Así se comprende, por ese afán de concentrar en un libro tres décadas de historia española, que Larreta haya elegido para asunto de su novela la vida entera de su personaje. Procedimiento que le permite exhibir, cuadro tras cuadro, los ambientes y sucesos más dispares. Gentes de toda condición asoman el rostro a las páginas de esta historia: moriscos y cristianos, alguaciles y conspiradores; desde el más oscuro monaguillo hasta el Cardenal Inquisidor; desde los mozos de mulas hasta la sacra majestad del rey don Felipe.

Es más. El significado simbólico puede rastrearse en cada detalle del relato. Hay trozos enteros que no interesan por sí mismos al desarrollo de la acción: se reducen a mero símbolo de una conducta indefinidamente repetida. El primer cuadro de la novela servirá aquí de claro ejemplo: "Ramiro solía quedarse. . . Allí se canturriaba y se reía. . . Vasta tristeza flotaba sobre la ciudad guerrera y monástica. . ." El más distraído lector de este capítulo inicial advertirá el uso insistente, casi exclusivo, de los imperfectos: "solía quedarse, se canturriaba, se reía", sin ninguna referencia —en las primeras páginas— a una hora o un día preciso. Todo queda fluctuando en el tiempo, en un tiempo borroso y desvaído, del que cada vez hay que destacar con medios especiales tal o cual escena determinada. El relato va trasladándose así, en incesante vaivén, de un cuadro genérico a otro individual. Alternativamente la mirada pasa del telón de fondo de lo repetido y acostumbrado, al primer plano de lo singular. Reléase, en el capítulo citado, el pasaje en que se nos presenta a Medrano, el viejo escudero, y se echará de ver este doble juego de acomodación óptica. Primero, la vaga descripción de lo que solía acontecer "casi todas las tardes" (p. 19); luego, el relato textual de lo ocurrido y lo dicho precisamente "aquella tarde" (p. 21). Igual procedimiento se repite en numerosos pasajes del libro. Recordaré algunos, elegidos al azar.

Parte I, capítulo 8: A grandes trazos, designando más que describiendo, se nos presenta Ramiro en el fervoroso "arrobamiento del primer amor". Pero en cuanto el novelista intenta, a renglón seguido, sustituir esa larga mirada de conjunto por una serie de atisbos rápidos a la intimidad de su héroe, reaparece la vaguedad temporal, apoyada, como en el caso anterior, por la acumulación de imperfectos —pasaba las horas. . ., miraba hacia el jardín. . ., parecíale. . ., imaginaba. . .— y de indeterminadas fórmulas adverbiales: "algunas" mañanas, "muchas" veces, "ciertos" instantes, en otra ocasión. Así, pues, cada uno de tales momentos no vale en la historia del protagonista como "ese" momento, uno e irrepetible, sino como señal genérica de un proceso largamente extendido en el tiempo: la situación de espíritu del personaje.

Unas páginas más, y ya aparecen las escenas individuales, nítidamente recortadas sobre el fondo estático y desvanecido. "Cierta tarde, vio pasar a Beatriz. . ." (nótese el cambio de tiempo verbal, aunque persistan —en singular— las mismas formas encabezadoras de los otros ejemplos); "Cierto día la preguntó. . ."; "Una tarde de fines de agosto, el escudero vino a decirle. . .". Ya no se trata de procesos

de duración indefinida; son, por el contrario, como narraciones dentro de la narración total; pequeños relatos conclusos en sí mismos; episodios, por lo común, agitados y hasta violentos —es decir, intensamente dinámicos, en oposición a aquel estatismo y vaguedad que encontrábamos en las escenas "típicas".

Parte I, capítulo 21: Descripción "típica" de las reuniones en casa de don Íñigo. "De ordinario. . ." Ya se anuncia, con este marco adverbial, la presentación de un cuadro genérico. Sigue, en efecto, un lento desfile de personajes en primer plano, con sus gestos y palabras habituales, con su traza, sus ademanes, sus "tics", sus atavíos: notas inconfundibles, pero de siempre; diálogos chispeantes y discursos cálidos e impetuosos, pero que pudieron declamarse en cualquier ocasión. Don Alonso, don Íñigo, don Diego de Bracamonte, don Enrique Dávila, don Gaspar Vela Núñez aparecen y desaparecen, uno tras otro, como máscaras, hablando y accionando del modo que *solían* hacerlo. Unas líneas apenas, al final del capítulo, resumen el genio y figura de estos personajes: "Casi todos aquellos hombres eran. . ." Y los pocos rasgos que el novelista traza, al envolver implacablemente en una misma imagen a "casi todos aquellos hombres", borran aún más la singularidad de cada uno, incorporándolos a un tipo general de adusto hidalgo castellano.

Parte I, capítulo 10: Aquí el resumen precede a la descripción circunstanciada. Hasta es posible distinguir, por un examen atento, no dos, sino tres etapas sucesivas en este camino de lo simbólico a lo particular. a) P. 86: "A los diez y siete años. . . Ramiro tomó un aspecto recio y adulto. . .", etc.: sumarisimo retrato, seguido de una enumeración de escenas típicas —lecturas y ensueños de Ramiro; enseñanzas, arrebatos y apóstrofes del Canónigo— con que se nos quiere mostrar la paulatina formación, o deformación, del alma del discípulo en un período impreciso de tiempo, a partir de la fecha indicada. b) La segunda etapa se inicia, en la p. 89, circunscribiendo de inmediato la acción en el tiempo ("una tarde") y en el espacio ("en la hondonada que corre entre el convento de la Encarnación y los muros de la ciudad"): como se ve, tránsito a la narración concreta. ¿Concreta? Todavía no, a decir verdad. Los imperfectos siguen aún esfumando el perfil del tiempo: "aquel sitio único exaltaba su alma", "hablábase de una posible sublevación de todos los moriscos". c) Sólo en la escena de quiromancia (p. 91), precedida del breve coloquio entre los dos oficiales de cantería, es donde se cumple la tercera etapa: la del relato singular. Y aquí, como era inevitable, el imperfecto cede su lugar al per-

fecto. El diálogo de los menestrales, en que precisamente comienza el uso del perfecto, es el eje sobre el cual gira este cambio de visión. Cierra el relato indefinido, y, sin entroncar directamente con el asunto central de la obra —esto es, manteniéndose como relato concluso en sí—, insinúa y prepara la técnica narrativa del episodio siguiente: el encuentro con la vieja adivina y, lo que más importa, la aparición del lectoral.

Idéntico esquema, de tres etapas, se repite en el capítulo 27 de la parte I: a) "Los días inmediatos. . ."; b) "Una tarde calurosa de fines de abril. . ."; y a continuación, como si el novelista contemplara el paisaje con los ojos de Ramiro: "El valle. . . mostraba allí lejos. . ."; c) "Entró en la ciudad y. . . vio en torno a la fuente ocho o diez mozas de cántaro. . .". Como en el caso anterior, los perfectos ya anuncian la aparición de Beatriz y doña Álvarez.

Las dos escenas anecdóticas que se narran al final del capítulo 9 corresponden a los tipos *b* y *c* respectivamente. Ambas comienzan por fórmulas vagas como "un día. . ." y "una tarde. . ."; pero la primera —la de la tentación diabólica al morder el canónigo la fruta— es de carácter "típico": un ejemplo, entre tantos, de esa vida inquieta y asediada por la idea del demonio; mientras la segunda —la de Aldonza— es netamente individual: un avance en el desarrollo de la acción.

Parte III, capítulo 1: a) Larga narración imprecisa de las dos primeras semanas de Ramiro en Toledo: "a veces. . .", "ciertos días. . .", con las consiguientes descripciones a base de imperfectos; b) Simple enunciación el relato concreto: "Una tarde. . . ligó Ramiro amistad con el viejo espadero Domingo de Aguirre"; luego, en una serie de imperfectos, otras tantas ojeadas desde el alma del protagonista: el paisaje, la ciudad, los paseantes, el sopor de la siesta; c) Finalmente, en perfecto, el relato singular, que se inicia con la interrogación de Aguirre: "—¿Da licencia el caballero. . .?", etc. De igual modo en el capítulo siguiente: a) "En los días que siguieron. . ."; b) Descripción de la fragua, en imperfectos; c) "Cierta vez. . .": narración concreta.

Caso distinto es el del capítulo 22 de la parte I, donde el carácter típico de la escena que se describe resulta de su expresa inclusión en un género: "Era uno de esos días de invierno en que el alma se siente. . .", etc. "Uno de esos" días consabidos del lector; uno de esos días en que el alma de todos "se siente apartadiza y doméstica" como la de Ramiro. Aquí llega a su punto más alto el vaciamiento de la ocasión individual en un molde genérico, su reducción a puro signo, no sólo de

otras situaciones análogas en el espíritu del personaje, sino de un estado habitual en cualquiera de los lectores, en el lector más cualquiera.

Ahora vemos que aquella escala temporal tendida a lo largo de la novela y prolijamente graduada en años, meses y días era sólo un andamio empleado en la construcción de la obra: instrumento útil, pero de utilidad pasajera. La distribución del relato en unidades de tiempo puede servir al escritor —y en nuestro caso le sirvió, sin duda— de recurso con que ordenar su materia biográfica, es decir, la vida prenatal del personaje en la mente del novelista, su historia pensada como historia de un hombre real, sin vicios ni alteraciones en la marcha del tiempo. Pero en cuanto la novela misma empieza a constituirse y entran a regir sus leyes propias, extrañas a las del mundo físico, ya no es de ninguna manera necesario mantener el turno "natural" que los sucesos aguardan para mostrarse: uno, y luego otro, y otro. Que el antes preceda al después, es orden inevitable en la realidad; mas el novelista puede trastrocarlo a su capricho. Multitud de variantes caben en esta operación de *découpage* cinematográfico; ya sabemos —para no recordar sino un ejemplo entre los más insignes— cuánto apasionó su estudio a los críticos y cabalistas de los poemas homéricos, desde los alejandrinos hasta James Joyce.

Lo que quebranta la regularidad de la falsilla cronológica no es sólo la ruptura de la sucesión real de los hechos, sino también la dispareja densidad que voluntariamente se da al curso del tiempo. Su mismo contenido psicológico —la pasión, el dolor, la ansiedad, cada aventura vista y sentida desde dentro, desde los personajes que la viven— se encarga de alterar la regularidad de las horas. Si a esto se agrega la libre alternancia de escenas típicas y singulares, tal como la observábamos en *La gloria de don Ramiro*, comprenderemos que la explícita serie de fechas, de 1570 a 1605, se reduzca así a un armazón de tiempo impersonal en el que viene a insertarse el follaje irregular y frondoso del tiempo vivido. El tiempo abstracto se hace *tempo* musical, ritmo de la sinfonía novelesca, con sus "acelerandos" y sus "ralentandos", con calderones en que de pronto se suspende el compás isócrono del relato, y acordes bruscos y estridentes que cortan en seco su melodía. Atendamos sucesivamente, en la obra de Larreta, a cada uno de estos aspectos.

Entre todos los personajes de *La gloria de don Ramiro* hay uno solo, el principal, cuya vida se nos muestra íntegramente, de extremo a extremo. Los otros brillan un instante más o menos fugitivo, y desapa-

recen. Los hay que surgen, como Rosa de Lima, al final mismo de la obra. Alguno —Pablillos— vuelve a presentarse, transfigurado, después de larga ausencia: el paje se ha hecho alférez, y a sus órdenes marchará a América, como soldado, su antiguo señor. Otros, de destino incierto, prosiguen una especie de sobrevida oculta a nuestros ojos, cuando ya la existencia del protagonista se ha borrado de la novela; así Casilda, y el moro de la daga, y muchos más. Otros, en fin, acaban en el escenario mismo, marcando a veces con rastro de muerte —Beatriz, Gonzalo, Aixa— la ruta del Caballero Trágico.

Ahora bien: si se atiende, en cada personaje, a la serie de sus salidas a escena, no será difícil descubrir una razón estética que las preside. Más aún, el movimiento de los personajes es, él mismo, un recurso rítmico y ordenador de la acción. Lo es sobre todo cuando el personaje participa directamente en la historia narrada. No se necesita que, página tras página, le veamos pensar y obrar, secundando al protagonista o haciéndole frente. Bien puede ser que lo decisivo de su intervención se dé como pre-historia, como historia ya ocurrida —quién sabe con cuánta anterioridad— y que desde entonces su influjo se haga sentir entrecortada o embozadamente, pero con incontenible vehemencia, en la vida del personaje central.

Así se nos aparece, en la novela de Larreta, la inquietante figura del padre de Ramiro. Pocas veces baja directamente al escenario; entre una y otra vez se interponen largas ausencias, durante las cuales su vida se desarrolla subterránea e invisible, hasta volver a brotar ante nuestros ojos en un punto lejano de la acción. Por momentos cargados de intensidad, pero distantes èntre sí, es como se manifiesta, pues, la gravitación del anciano de la daga en torno a su hijo. Recorramos sumariamente estos nudos visibles, estos momentos de tensión en que aflora a tierra la existencia del viejo morisco.

En primer lugar, las páginas finales del capítulo 13. Aquí el autor, como quien contempla desde lejos el pasado, nos informa sobre los amores de doña Guiomar y el hijo de Aben-Djáhvar. Con esta mirada hacia atrás, se sitúa al lector en la entraña del argumento. Cuando, más abajo, el moro aparezca junto a Ramiro o frente a él —amparándole con paternal solicitud en el bodegón del "Nazareno" y en la refriega con los conspiradores, o echándole en cara el perjurio y el desagradecimiento para con Gulinar y Aixa (parte III, capítulo 5)—, entonces el lector, ya dueño de la clave, se verá forzado a valorar con relación a ella la actitud del anciano y la de su hijo. Más adelante hemos de ver cómo en toda la obra el novelista maneja y gradúa

con deliberado propósito estos juegos de tensiones y distensiones. Aquí sólo importa, para comprender escenas como la que se narra en el citado capítulo 5 de la parte III, tener en cuenta ese choque de puntos de vista: el de cada uno de los interlocutores, y por encima, o al menos por fuera de ellos, el del lector. Ramiro debatiéndose entre oscuras sospechas, antes de la revelación; el anciano, sabedor de la verdad, y a punto de encontrar la muerte por mano de su hijo; el lector, siguiendo grado tras grado ese clímax emocional que culmina y estalla en la reticente exclamación del morisco: "¡Ah! ¡No quiero maldecirte, porque la maldición de un padre es siempre escuchada por Alá!. . ." (Compárese con otras escenas análogas, pero de fuerza teatral mucho menor: por ejemplo, en el capítulo 16 de la parte I, la aparición del anciano en la casa de la morería).

Lo que se da por ocurrido antes de los episodios iniciales de la novela, la historia de doña Guiomar y el moro tal como se relata retrospectivamente en el capítulo 3, constituye el soporte de la narración íntegra. Pues toda ella no hace sino seguir el abrupto itinerario que el protagonista recorre entre dos situaciones espirituales extremas: entre su falsa idea de sí mismo, que le ha sido empeñosamente inoculada desde su niñez, y la certidumbre de su origen deshonroso, tal como surge de la revelación final del morisco. Tensión permanente entre lo que Ramiro creyó ser y lo que de veras es: he ahí el resorte profundo de la novela. Larreta ha preferido que la tensión se establezca sólo en el espíritu del personaje. Pero claro es que hubiera podido arrastrar también dentro de ella al lector, con no haber declarado el secreto desde comienzos del libro, de suerte que nos enteráramos de él cuando el propio personaje se entera, como en las buenas novelas policiales. En la forma adoptada de hecho por nuestro novelista, el lector asiste "desde fuera", según vimos, al sucesivo esclarecimiento del enigma. Sucesivo no sólo porque el héroe va pasando de la ignorancia a la leve sospecha y de ésta, cada vez más premiosa, al segundo descubrimiento de su bastardía, sino además porque otros personajes entran en el secreto antes que él, precediéndole en su marcha hacia el conocimiento de la pavorosa verdad.

No es este caso —el de los amores de doña Guiomar— el único en que Larreta refiere los hechos sin presentarlos, nos ilustra sobre ellos como sobre asunto ya pasado y remoto que no vemos acaecer ante nosotros a manera de devenir, de proceso, sino que lo alcanzamos por sus consecuencias tardías. Al distinguir entre cuadros típicos y cuadros singulares, ya hubo ocasión de notar ciertos pasajes de *La*

gloria en que un período más o menos largo de la vida de Ramiro se compendia en pocas líneas, por medio de designaciones más que de verdadera narración. Es lo que ocurre en los primeros capítulos de la novela. Repárese en que la historia de Ramiro, aunque abarque la vida toda del protagonista, comienza *in medias res*. Porque si la escena final, narrada en el Epílogo, acaece un día después de morir el personaje, en cambio Ramiro es ya niño de once años cuando por vez primera nos lo presenta el novelista, en el torreón de Valle-Amblés. Su historia anterior se nos da en los capítulos siguientes, como información retrospectiva. Si, para mayor precisión, llamáramos relato *dramático* al de lo que ocurre ante nuestra vista, en presente, y relato *épico* al de lo que el autor nos cuenta como ya ocurrido, diríamos que los años de infancia de Ramiro, anteriores a 1582, se dan en relato épico. Nos enteramos de los sucesos, no asistiendo a ellos, sino escuchando al novelista. El relato "avanza deslizándose sin motor", como ingeniosamente ha dicho Luis Emilio Soto. El narrador, en vez de disimular y mover ocultamente los hilos de la ficción, aparece en escena a la vez que sus personajes, alternando con ellos, para explicarnos mejor lo que ocurre, para ponernos en antecedentes históricos, para ilustrarnos sobre la figura o el carácter de los interlocutores: procedimiento secular del relato, y todavía tan corriente que cuesta persuadirse de que no es indispensable.

Pero ¿cuál será su oficio en este caso determinado —los primeros capítulos de *La gloria*—, en esta breve narración de la niñez de Ramiro? Dos o tres detalles bastarán para orientarnos. Son, justamente, el franco predominio del relato épico sobre el dramático; la abundancia de escenas genéricas al comienzo de la obra —porque incluso lo anecdótico es aquí *exemplum* y no historia viva—; en fin, la celeridad con que de capítulo en capítulo pasan para Ramiro los años: los siete con que se nos aparece en el capítulo cuarto son nueve en el quinto, son once en el primero (que se adelanta cronológicamente a los cuatro capítulos que le siguen), y trece en el sexto. Por poco que se medite en esta particularidad, se advertirá que lo importante no es aquí mostrar de qué modo pasa el tiempo, sino hacernos saber, simplemente, que el tiempo pasa. Se diría que pasa en abstracto, en un raudo desfile de números vacíos —7, 9, 11, 13—, como en esos "films" que con la veloz sucesión de las hojas de un almanaque o con el giro de las agujas de un reloj dan a entender el tiempo justo que transcurre entre dos acontecimientos. Podríamos fijar, como límite aproximado de esta primera etapa de la biografía, la empresa de espionaje de Ramiro y la subsi-

guiente historia de Aixa. Hasta entonces, Ramiro no actúa como personalidad libre, no configura la materia del tiempo; se limita a padecerlo, dejándose arrastrar por su corriente hasta llegar a un remanso —el de los episodios citados— en que la visión panorámica y enumerativa es reemplazada por grandes cuadros singulares, de ritmo lento y de formas y colores precisos. (En curiosa simetría con esta presteza inicial de la obra, el relato del fraile a Santa Rosa, en el Epílogo, cierra la novela ajustándose al mismo procedimiento. Es relato final de tragedia clásica. Un personaje secundario se encarga de hacernos conocer la suerte última del protagonista: su vida de aventura y pillaje en América, su definitiva conversión, su muerte —ocurrida "detrás del escenario", conforme a los preceptos de la *bienséance* clásica).

El relato épico sustituye en multitud de casos al dramático. Como relato épico, como historia indirecta y no como drama, se nos aparece don Íñigo de la Hoz en el capítulo 2 de la parte I: larga noticia biográfica cuya sola intención novelística, apenas disimulada, es la de presentarnos al hidalgo español frente al caudillo moro Aben-Djáhvar. Cumpliendo este deber de explicar por adelantado la aparición (en el capítulo siguiente) del seductor de doña Guiomar —el cual es precisamente hijo del caudillo martirizado por Íñigo—, la narración biográfica concluye. Ya estará advertido el lector. Ya sabe, antes de la expresa declaración del morisco de la daga, por qué quiso éste "herille su honra" a don Íñigo. Ya se ha insertado la vida del moro, o lo que de su vida interesa, en el destino de Ramiro. Ya se ha dado el porqué de la angustia, del dolor silencioso que flota en la casa de don Íñigo, donde el protagonista vive los desolados años de su infancia.

Otra violenta intervención del escritor para ponernos en lejanos antecedentes es, en el capítulo 2, aquella minuciosa explicación del linaje de Gonzalo: exhibición prolija de árbol genealógico, de privilegios, de armas. En la vida, en el pasado, en la interioridad de cada criatura no se nos hace entrar por repentinas vislumbres, como entramos en el alma de un personaje de Dostoyevski. No se deja que el lector infiera por su cuenta lo que los hombres son con sólo verlos actuar, sino que el novelista se toma el trabajo de darlo todo en documentos bien detallados, en enumeración completa de abuelos y títulos. También aquí se calcula y se prepara de este modo una situación ulterior de la novela: la continua y tácita confrontación de alcurnias entre Ramiro y su rival, Gonzalo, que el novelista se complace en subrayar a veces sarcásticamente, como en las palabras de don Alonso a Ramiro (p. 157): "—Nunca dudé de la honra de quien lleva una

sangre tan calificada y tan limpia como la vuestra", o bien cuando, en el capítulo 4 de la parte II, exclama Beatriz: "Mi padre dice que Ramiro desciende de los linajes más antiguos y claros de Castilla". Palabras de intención tanto más doble y retorcida (a despecho de quien las pronuncia) cuanto que las está oyendo don Alonso —¡el mismo don Alonso!—, que pocos días antes ha recogido de labios de Íñigo, moribundo, toda la verdad, y que exhortará luego a su hija, "con la mano en alto y la voz estremecida y solemne": "¡Antes morir. . ., antes morir que mancillar nuestra clarísima sangre con sangre de moros!"

Inútil mencionar otros pasajes en que el autor opta por explicarnos lo que ocurre, en vez de hacérnoslo ver. Aquellos momentos de pura designación que más arriba hemos visto entre las escenas "típicas", obedecen también a este procedimiento explicativo de *mise au point*. Se dan los resultados en lugar de presentar el desarrollo mismo del proceso. En algún caso, el propio Larreta usa abiertamente esa palabra: *resultado*; así cuando en el capítulo 10 resume, en una serie de rótulos, quién sabe cuántas y cuáles complejas experiencias psíquicas: "El resultado fue que llegó a creerse elegido por Dios. . . Suprimió de su campo mental lo mediano, lo prolijo, lo paciente. . .", etc. Hablar de resultados (y de "campo mental") en vez de proyectarse al interior de los procesos mismos es, naturalmente, hablar como psicólogo, como tratadista de psicología. Pues para el tratadista de psicología al uso, no rige la obligación de identificarse con la realidad que está analizando: a él le basta referir los fenómenos a la correspondiente sección de su casillero, a una retícula de nociones consabidas —monomanía, teomanía, megalomanía— que, si convienen en nuestro caso a Ramiro, es porque hacen de él un representante de la innumerable especie de los teómanos, megalómanos, etc.: vaga noción adonde se nos remite como pudiera remitírsenos al capítulo número tantos de tal o cual tratado de psicología o psiquiatría. Claro que para el artista las obligaciones son muy otras. ¡Y qué placer, para los lectores, el de encontrarse directamente, bruscamente, con los personajes de la novela, y no con un cicerone gárrulo y obsequioso que se empeña a toda costa en serles servicial!

Para eludir tan enojoso intermediario, el novelista cuenta con multitud de recursos. En primer término, el de mirar las cosas a través de su personaje. Páginas más arriba, vimos un ejemplo de ello en la obra de Larreta (capítulo 27 de la parte I): el paisaje se describe desde el punto de vista de Ramiro. Punto de vista que no sólo ha de entenderse en sentido material, puesto que a la deformación óptica de los

objetos se agrega un escorzo más íntimo y sutil: el que resulta de la peculiar valoración afectiva con que las cosas son aprehendidas por el personaje. Al ejemplo citado podrían añadirse muchos más. El escritor se esfuerza en hacernos ver las ciudades —Ávila, Toledo—, no en cuadros objetivos e impersonales, sino como conviene a la precisa situación espiritual que Ramiro atraviesa en ese instante. Del mismo modo vamos recorriendo, con el protagonista, el ruinoso caserón en que se le aparecerá Aixa. El relato se mantiene siempre en un punto de mira unitario; vemos los sucesivos detalles a medida que los ve el personaje. Ramiro entra en la silla de manos. La silla avanza durante un tiempo "difícil de apreciar" (difícil de apreciar para Ramiro, claro está). Este avanzar de la silla es pura ilusión; días más tarde —según se explica en el capítulo 13— Ramiro comprueba, mirando por entre los cueros de la silla, que "los conductores no hacían sino dar vueltas dentro del mismo patio de la casa". Si el autor comienza, pues, por decirnos que la silla de manos avanza, es porque su propia visión sigue identificada con la del protagonista. Así en lo que se relata luego. La silla se detiene; al descender Ramiro, Gulinar le venda los ojos; reflexiones heroicas de Ramiro; él y la anciana bajan algunos peldaños; Gulinar silba; rechina una cerradura; luz sobre los ojos, a través de la venda; fuerte olor a sahumerio; Gulinar le desata a Ramiro la venda. Todo esto ha sido visto, pensado, sentido por el personaje. Mas en la descripción que sigue, el procedimiento difiere en absoluto; ya no se narra desde Ramiro, y sí desde el punto de vista general del autor y del lector, omniscientes. Los detalles no van apareciendo, no se completan y corrigen unos a otros, sino que ya se conocen íntegramente y de antemano. Pues hasta se nos hace ver lo que Ramiro, absorto, no veía, según expresa declaración del escritor: los mármoles, los cristales, los terciopelos.

El punto de vista "personal" —esto es, del personaje— se procura asimismo en aquella última escena del capítulo 22 en que Ramiro y el Canónigo, escondidos "en la cuadra del piso bajo", escuchan la confabulación de los hidalgos contra el rey. Sistemáticamente, todo lo que entonces ocurre se vierte en percepciones auditivas: el lectoral y su discípulo reconocen, uno a uno, a los distintos oradores; oyen coros de aprobación, se sobrecogen de asombro al escuchar la voz de don Íñigo; luego, ruido de papeles que se despliegan, lectura del cartel rebelde, sordos vítores de aprobación, resonar de sillas al levantarse los conjurados.

Otros ejemplos de evidente construcción de un punto de vista uni-

tario. P. 258: "Llegado que fue el próximo domingo, Ramiro se engalanó como nunca y, a las tres de la tarde, fuese a visitar a don Alonso. . . Cuando Ramiro penetró en la cuadra de las pinturas, Blázquez Serrano regalaba a sus amigos con la sorpresa de un nuevo cuadro adquirido en la corte", etc. El imperfecto, *regalaba,* ya nos dice que la escena se describe como sorprendida por el ojo de Ramiro. Para comprobarlo, ensayemos un fácil experimento con las palabras transcritas. Suprimamos del comienzo la alusión a nuestro personaje. La frase quedará, por ejemplo, en esta forma: "Llegado que fue el próximo domingo, a las tres de la tarde, Blázquez Serrano regaló a sus amigos con la sorpresa. . .", etc. *Regaló*, no ya *regalaba*. El tiempo verbal elegido por Larreta denuncia claramente la transposición del hecho narrado al punto de vista de Ramiro. Es como si se dijera: "Cuando Ramiro penetró en la cuadra de las pinturas (vio que) Blázquez Serrano *regalaba*. . .", etc. Aquí resalta, diáfano, el sentido del imperfecto *regalaba*, precisamente porque aparece en contraste con el perfecto *vio*. El perfecto abarca en un trazo sintético la previa acción de ver; el imperfecto nos hace entrar detenidamente en la visión misma del personaje. En el primer caso, queda anunciada la presencia de un espíritu que, sin ser el del escritor ni el del lector, está frente al hecho objetivo; con el imperfecto, ya estamos viendo el hecho mismo, pero a través de esa lente espiritual antes extraña. Identificación con el personaje, visión de las cosas a través de su alma; tal es aquí el papel estilístico de *regalaba*, y de los imperfectos que le siguen en el pasaje indicado. Es éste un nuevo oficio del imperfecto —además de aquel otro de indeterminación temporal que habíamos visto ya—: oficio de incomparable eficacia expresiva, y del cual, sin embargo, nada suelen decir nuestras gramáticas.

Parte III, capítulo 3: Auto de fe en Toledo. Desde un balcón, Ramiro y Domingo de Aguirre observan, de pie sobre sendos taburetes, el desfile de los reos. De pronto un vocerío atronador anuncia que se acercan los relajados, los condenados a la hoguera. Entonces "Ramiro se empinó sobre el taburete" (perfecto: punto de vista externo, de narrador que mira desde fuera la conducta de su personaje). Pero la descripción que sigue inmediatamente, toda en imperfectos, es la de la escena contemplada por el propio Ramiro: "Dos familiares del Santo Oficio y cuatro soldados custodiaban a cada uno de los reos, mientras un fraile dominicano le predicaba continuamente. . . Todos llevaban, a más del sambenito, el bonete trágico y burlesco. . . Era una procesión de aquelarre. . ." Completando y reuniendo hipotéticamente am-

bos párrafos, como hicimos con el ejemplo anterior, tendríamos aquí: "Ramiro se empinó sobre el taburete (y entonces vio que) dos familiares del Santo Oficio y cuatro soldados custodiaban a cada uno de los reos. . .", etcétera.

Así también se nos aparece en la novela, por primera vez, don Felipe de San Vicente, a quien está observando el Canónigo, y a quien Larreta describe, justamente, a través del Canónigo, a través de su envidiosa y callada animadversión: a) "Púsose a contemplar a aquel hombre de oscuro entendimiento. . ."; b) "Su estatura era. . . Había en todo su rostro. . . Su labio inferior se alargaba hacia afuera. . .", etc. Sin necesidad de emplear un nexo lógico —"entonces vio que. . ."—, el cambio de los tiempos verbales basta para dirigir a voluntad la mirada del lector hacia la actitud externa y visible del personaje, o bien hacia los adentros de su alma.

Con todo, tales medios resultan aún insuficientes cuando lo que se quiere expresar es, sí, una visión subjetiva, pero visión borrosa en que se funden los contornos y los colores; en que el rápido sucederse de las impresiones no deja tiempo para deslindarlas entre sí, ni para referir cada una de ellas a un objeto independiente: estados penumbrosos, de relajamiento de la conciencia, de vigilancia mínima; instantes vecinos al sueño o al vértigo, muy de nuestra cotidiana intimidad, aunque por lo general tan desatendidos. Las imágenes fluyen vagamente entremezcladas. Ni somos capaces de articularlas en series conexas: su expresión verbal más exacta sería el grito, el solo nombre aislado, sin llegar a constituir perfectas oraciones.

Pues bien: precisamente en frases nominales traduce Larreta las impresiones de Ramiro ante el auto de fe cuando, al contemplar a Aixa, la violenta conmoción borra de sus ojos todo "el resto del desfile". También aquí el relato empieza por una ojeada exterior, con su consiguiente perfecto: "El resto del desfile violo pasar como en un sueño". Luego, impresiones aisladas, en el orden desordenado con que van llegando a la conciencia de Ramiro, "como en un sueño": religiosos, familiares, el arca de las sentencias, el rojo estandarte; en fin: "blancor de golillas y cabrilleo de joyas sobre los trajes retintos". Adviértase cómo el novelista se esfuerza por reflejar en sus palabras, cuidadosamente pensadas, la imprecisión de las imágenes exteriores al proyectarse en la sensibilidad del personaje. "Golillas blancas" y "joyas cabrilleantes" habrían significado exactamente los mismos objetos, pero en un orden lógico de recepción y reconocimiento: primero el nombre de las cosas, después su correspondiente calificación. Y ese

orden "lógico" es el que ha querido soslayar Larreta. Lo que Ramiro en verdad empieza por sentir —más que percibir— no es sino un vago blancor, un confuso cabrilleo, cuya causa (y hablar de causas ya es pasar de Ramiro al escritor, o a un Ramiro de conciencia más alerta) son esos objetos determinados que se llaman "golillas" y "joyas". Lástima que, en esta misma enumeración, uno que otro detalle —flecos de oro, varas de ébano enriquecidas de plata— insinúe, en medio de la neblinosa visión del personaje, la mirada atenta del escritor, demasiado cercana e incisiva.

Señalaré, por último, otro pasaje en que Larreta ofrece una más compleja combinación de puntos de vista: el capítulo 18, incluyendo el brusco *hiatus* temporal que lo separa del capítulo anterior. Es un juego múltiple de enfoques, un zigzag de ojeadas "personales" y ojeadas externas con el que se aspira a representar los saltos de la sobreexcitada imaginación de Ramiro, herido y febril; el tumulto de sus recuerdos, el dolor físico, la contagiosa modorra de la tarde estival. Sin duda, es éste el pasaje más conscientemente "construido" por el autor en cuanto a la gradación y coordinación de los puntos de vista. Pero de mayor interés que analizarlo con referencia a este problema me parece señalar en él un elemento que no encontrábamos en los casos anteriores: la narración de lo sucedido, no como mero relato épico, a cargo del novelista, y sí como recuerdo, como pasado que revive en la mente del personaje.

En efecto, las últimas líneas del capítulo 17 presentaban a Ramiro en acecho, avanzando en la oscuridad hacia los conjurados. De pronto la narración se corta; el capítulo concluye. Vuelve el lector la página, y se ve repentinamente transportado a un "ahora" que corresponde, en el tiempo físico, a varios días después del ahora anterior, y en el cual Ramiro no hace sino recordar los sucesos pasados. Prescindiendo aquí del salto en el tiempo, atendamos meramente a esta grieta o ruptura de la narración. Se trata de uno de aquellos juegos de tensiones y distensiones a que aludí más arriba. El relato anterior a la ruptura enfocaba los hechos ajustándose a la marcha natural del tiempo. El relato posterior los enfoca en sentido opuesto: primero los resultados —el delirio, la herida—; luego las causas, la pelea con los conspiradores. Actitud propia, no de quien vive en carne y hueso la aventura misma, sino de quien lanza su memoria *à la recherche du temps perdu.*[1]

[1] Compárese con otros cuadros vistos "a redrotiempo", como gusta decir Unamuno: el de la cacería, en el capítulo 13; el primer encuentro con Pablillos, en el capítulo 5 de la parte II: la angustiosa evocación de las culpas de Ramiro, en el capítulo 2 de la par-

Pero otras veces el orden recíproco de la tensión y la distensión es inverso. El momento de intensidad mínima precede entonces al lance inesperado, con lo cual adquiere éste un relieve tanto mayor. Así prepara Larreta —haciendo adormecerse a don Felipe y perderse en mudas divagaciones al Canónigo— la estruendosa disputa entre los dos hijos del señor de San Vicente, y el lacayo, y doña Urraca. Una fórmula breve y nerviosa, "de pronto. . .", como una disonancia que rompiera bruscamente el hilo melódico, señala el pasaje del mínimo al máximo de tensión. De igual modo, en el capítulo 22, se interrumpe el duermevela de Ramiro con el destemplado vocerío de los parciales de Bracamonte.

Caso más sutil es el que ya hemos visto de pasada, al considerar cómo el punto de mira del lector se mantiene por fuera de la tensión entre los personajes. Me refiero a aquellas situaciones de "ironía trágica" en que la tirantez está determinada por un hecho que el autor y el lector conocen, pero que el protagonista ignora aún. Además del ejemplo entonces mencionado, recuérdese (capítulo 16) el de la alternativa plegaria de Aixa y el anciano, cuyas palabras provocan en Ramiro "vivo impulso de levantarse y escupir en el rostro de aquel hombre". Al mismo procedimiento responde el cambio de cartas entre doña Guiomar y su hijo, a quien exigen, en el Colegio del Arzobispo, que pruebe su limpieza de sangre. "¿No bastaba, acaso —clama altivamente Ramiro—, con saber mis apellidos y que soy hijo vuestro y descendiente de tan claros agüelos, para excusar toda probanza?. . . ¡Pero es fuerza acomodarse a la regla!" El lector queda con el ánimo dividido y perplejo. ¿Qué podrá responder a esto doña Guiomar? "Doña Guiomar le envió. . . un lacónico billete diciéndole que regresara cuanto antes, porque su abuelo se hallaba muy malo". Y el mozo regresa. La tensión no se resuelve: queda sin respuesta la indignada pregunta de Ramiro, con su pedido final de pruebas. La flecha parte, pero se pierde oscuramente en la taciturna doña Guiomar.

Ahora bien: ¿no habrá, a lo largo de la novela, un eje unitario sobre el cual se organicen estas sucesivas tensiones y distensiones? Sí; y es justamente una tensión más, pero esencial: nuestra incertidumbre sobre el destino del protagonista. Lo aborrascado de su existencia hace presentir, desde las páginas iniciales, un desenlace repentino y trági-

te III. Es interesante anotar que tales escenas recordadas no difieren, en intensidad o nitidez, de las directamente presentadas. La realidad pasa intacta por la memoria del personaje; su luz no es absorbida ni refractada en absoluto por el alma que atraviesa.

co. Toda la novela podría concebirse como un desfile alternado de fuerzas que aceleraran o retardaran la muerte y salvación de Ramiro. Así es como el protagonista atraviesa escenario tras escenario, Ávila, Toledo, Córdoba, Lima —y también escenarios de alma: Beatriz, Aixa, Santa Rosa—, saliendo de un círculo mágico y cayendo en otro.

Pero, por más que tantas vidas se entrecrucen con la suya, él acaba por quedar siempre en áspera soledad, sin encontrarse siquiera a sí mismo. Ni su propia e individual historia es la lenta marcha de un espíritu hacia el cumplimiento de su vocación profunda. No es la armoniosa parábola descrita por la evolución interior de un hombre, sino una línea quebrada de contradicciones, de estados de ánimo opuestos y accidentales que el azar va determinando, de fuera adentro. Don Ramiro o la fuerza del sino. El perjurio y el crimen parecen asegurar la perdición final del héroe; y cada uno de estos pasos atrás, de estos atajos y recodos que lo desvían continuamente, nos llenan de inquietud dolorosa por la improbable salvación de su alma. Congoja que se exaspera cuando sentimos aletear en torno de Ramiro la invisible presencia de la muerte, hasta que la muerte misma —incidiendo por fortuna en una fase de arrepentimiento y santidad del héroe— pone fin al torbellino de aventuras que el autor, paradójicamente, acumula en su historia. Paradójicamente, porque la fragosa existencia personal del protagonista se reduce de este modo a cifra abstracta de un vago modo de espíritu: el del "español en tiempos de Felipe II".

Pero, de problema en problema, hemos llegado precisamente. . . al punto de partida. Con esto concluye, claro está, el viaje de circunnavegación. Quedan por decir dos palabras sobre la naturaleza del viaje mismo, sobre cuál es la idea que le ha servido de norte. Es el convencimiento de que en vano se tratará de comprender una obra literaria si no se examina en primer término el proceso de su creación, analizando las cuestiones técnicas que probablemente el autor debió de meditar (con mayor o menor grado de lucidez teórica) y a las que ineludiblemente debió dar una solución (más o menos feliz). Es, por otra parte, la certidumbre de que el comprender la obra debe ser tarea anterior a la de calificarla y, desde luego, al vejamen o a la desaforada alabanza. ¿Cómo no poner en claro lo que las cosas son, antes de juzgar si es así como debieran ser?

Recelaba Gracián: "Nunca bien venerará la estatua en el ara el que la conoció tronco en el huerto". Pero ya había dicho Teresa de Ahumada en el *Libro de su vida*: "De devociones a bobas nos libre Dios". Nada más indecoroso que comenzar por proponerse la venera-

ción y empecinarse luego en justificarla. Ni se ha de temer que el análisis de la obra literaria, así concebido, profane el misterio poético y malogre su directa gustación. La inteligencia es menos apta para quitar misterio al misterio que para añadirle motivos de maravilla.

III

ESPAÑA SALE DE ESPAÑA

Llegan de la Habana ilustres voces españolas. Llegan en las páginas de esa excelente *Revista Cubana* que edita allí la Dirección Nacional de Cultura. (Gran director de cultura, don José María Chacón y Calvo).

En este primer número de 1937, Juan Ramón Jiménez ofrece una selección de su nuevo *Diario poético*. Verso y prosa. A lo lejos, el recuerdo de otro viaje y otro diario. Qué iguales y qué distintos. Qué igual y qué distinto Juan Ramón, y el mar, y Nueva York, y las Antillas. El tono lo daba, en aquel primer viaje, el entrar en América; en éste, el dejar a España. "España (corazón, cerebro, alta entraña) sale de España".

Tono de sostenida tristeza que serpea por estos *parerga* y *paralipómena* —brotes de las provisionales antologías anteriores y esbozos de la Antología definitiva, siempre por llegar— enlazándolos en unidad bellamente desordenada. Corazón, cerebro, alta entraña. ¡Qué placer el de seguir a Juan Ramón Jiménez por los caminos de su inteligencia cordial, alta y entrañable; qué placer el de acompañarlo, o hacernos la ilusión de que lo acompañamos por tantos planos alternativos, y tan diversos! Poesía y teoría poética —distinción entre los poetas *fatales*, como Mallarmé, y los *voluntarios*, como Valéry. Finas impresiones sobre el paisaje del trópico y sobre la "lejana, enloquecida tierra". Espuma de lecturas recientes: Jorge Santayana, Edwin Arlington Robinson, el *Oxford Book of Modern Verse*. Palabras maravillosas a los niños ciegos de Río Piedras ("vosotros, que domináis en lo oscuro tanta luz") a quienes el poeta ha ido a leer sus versos. Y vislumbres de una América "hermosamente escondida", con que Juan Ramón pareciera responder a aquel gran americano que buscaba en Andalucía la Andalucía recóndita y la hallaba —¿casualidad?— en el poeta de las *Elegías*. Y notas sobre las dos tradiciones de la literatura española: una, popular e impulsiva; la otra, aristocrática y contemplativa. Apuntes escritos apresuradamente, como de quien, mientras oye una conferencia, dialoga mentalmente con el orador y anota de prisa, para repensarla luego, una contestación al problema planteado o una enmienda a la solución propuesta.

El orador... ¿Sabéis cuál es el orador a quien está oyendo Juan Ramón Jiménez en la Institución Hispano-Cubana de Cultura? Es Menéndez Pidal. Desde esta misma *Revista Cubana* nos habla Menén-

dez Pidal de la oscura raíz islámica de la lírica española. El papel de lo arábigo en la literatura medieval de Europa es extrañamente discutido o disminuido. ¿No hay quien sigue negando el influjo de la escatología musulmana en el esquema teológico de la *Divina Comedia*? Para el zéjel —la forma más importante y característica de la primitiva lírica popular andaluza: estrofas de tres versos monorrimos, enlazadas por uno de estribillo—, o se rechazan las pruebas de la influencia arábiga o se buscan testimonios anteriores a los del cordobés Aben Guzmán, el de los zéjeles famosos, con lo que se pretende hacerlos derivar de la poesía latina medieval. Afirmaciones que don Ramón deshace sin esfuerzo. No se alzaban barreras infranqueables entre el mundo arábigo y el occidental. No median abismos entre la doctrina del amor cortés y la vida de la mujer en los haremes musulmanes. Cuidémonos de exagerar las diferencias en antítesis. Ni era tanta la esclavitud de la mujer entre los árabes ni tanta su independencia entre los provenzales. La mujer del norte y la del sur "coincidían en más de un extremo de miseria y de excelencia, de servidumbre y de señoría". Y en lo que toca al argumento cronológico, a la existencia de zéjeles provenzales anteriores a Aben Guzmán, la objeción queda asimismo invalidada con sólo tener en cuenta que una larga serie de poetas muslimes los cultiva antes del célebre cordobés, desde que a fines del siglo IX o principios del X los crea con tan rara fortuna Mucádam de Cabra, el Ciego, en aljamía mozárabe. Rara fortuna, en verdad: el zéjel se difunde victoriosamente por todo el Islam, hasta la India, donde aún hoy pervive, mientras en Occidente lo adoptan desde los trovadores provenzales hasta el teatro de Calderón, pasando por Jacopone da Todi, por el Arcipreste de Hita, por Lorenzo el Magnífico.

Siglos y continentes abarca la historia de esta pujante flor de la poesía coral andaluza. Siglos y continentes de poesía encierra Menéndez Pidal en breves páginas, siempre a mano los minúsculos detalles reveladores, la cita de un poeta árabe o la anécdota recogida en miniada crónica medieval, que arrojan viva lumbre sobre el espíritu de una sociedad o de toda una época. Y esto sin prólogos, sin rodeos, sin énfasis; insinuando en un paréntesis o dando por supuesto en dos palabras lo que podría ser tema de libros enteros; abriendo, como al pasar, vertiginosas perspectivas de historia cultural. Porque don Ramón es de los que saben tocar de paso —de paso, pero no distraídamente— las más altas cuestiones. ¿Edades históricas? "La aparición de Mahoma es ya para muchos (y para mí desde luego) el verdadero comienzo de la Edad Media..." ¿Cómo era Aben Guzmán, el de los zéjeles fa-

mosos? Rubio y de ojos azules. Todo musulmán andaluz, comenta Menéndez Pidal recordando palabras de Julián Ribera, debe ser tenido por español de raza mientras no se pruebe lo contrario. Por español, no por africano. No, no se llevan mal la cultura arábiga y los hombres rubios y de ojos azules.

Siglos y continentes hace desfilar el gran filólogo en esta conversación con sus amigos de Cuba, mientras el gran poeta dialoga mentalmente con él y toma unas notas apresuradas. Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez en Cuba: tan lejos todavía, pero ya tan cerca. Aunque nos duela en el alma verlos desgajados de su propia tierra, ¡qué dicha oírles hablar aquí, en nuestra América, tan menesterosa siempre de maestros verdaderos, no de figurones, ni piratas, ni visitantes de lujo!

PALABRAS DE JUAN RAMÓN

Al lector asiduo de Juan Ramón Jiménez no le sorprenderá que un poema de su *Dios deseado y deseante* se llame "En mi tercero mar" (a la manera del "Primero sueño", de Sor Juana, o del "Tercero libro de Galatea", de Cervantes) y comience con esas mismas palabras: "En mi tercero mar..." (969);[1] ni que otro poema utilice, también en el título y en el texto, la vieja forma *compaña*, como en el *Cantar de mio Cid*, en vez de la moderna *compañía* (1012, 1013); ni que el poeta, trémulo de fe, interpele burlescamente al *dudón* (996), al descreído Juan Ramón Jiménez de otros tiempos, incapaz de presentir la actual bienaventuranza. Palabras más atrevidas que ésas han salido de su pluma. El poeta ha ido haciéndose y rehaciéndose sin descanso ("Sí, sucederse es mi vida, revivirse")[2] y haciendo y rehaciendo a su lector. Y el lector se ha acostumbrado al sucederse, al revivirse de la "Obra", a sus virajes, a sus invenciones continuas y al inquieto vocabulario en que esa transformación ha cristalizado, sobre todo en su última época.

Podremos todavía, después de familiarizados con el *éstasis* y el *trascielo* y el "Dios está azul", tropezar con *cuerpialma*, con *dios* y con *azulazul*; pero la lectura repetida y completa nos hará reconocer, bajo las palabras inesperadamente arcaicas o regionales, bajo el coloquialismo o el neologismo travieso, un hilo constante de normalidad: normalidad de alta tensión estética. Si la vigilancia, el empujar contra los límites alcanzados, el complacerse en dar un paso más allá y experimentar con notas y acordes nuevos, se precipitan desde *La estación total* en un crescendo de estallidos y desgarraduras gramaticales y, en particular, de grandes o pequeños desafíos al léxico español ordinario, no es menos cierto que una aguda conciencia verbal recorría desde el comienzo la obra de Juan Ramón, y se engranaba con su poética de la libertad (es decir, de la fidelidad a sí mismo) y con la preceptiva y crítica sarcásticas de que esa poética solía acompañarse, como de una sombra maligna. En lo hondo, pues, unidad y crecimiento. Frente a los "ánjeles malvas" y los "misticismos de suspiro" de las *Primeras poesías* (17, 34), no es inconsecuencia ni caprichosa ruptura lo que hace brotar formas como el "destino presidente", de "Márjenes propias y

[1] Los números entre paréntesis indican páginas de la *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, Madrid, 1957. —Comp. "en este mar tercero" (975).

[2] "Márjenes propias y ajenas", en *Asomante*, 10 (1954), núm. 1, p. 10.

ajenas'' (p. 9), o como el ''solear ['lanzar el sol sus rayos'] empederniente del mediodía'' y el ''polvo pelucoso de los siglos'', de *En el otro costado* (878, 874). Sólo a quien conserve un recuerdo perezosamente esquemático de *Platero y yo*, o de los versos juveniles de Juan Ramón Jiménez, podrán parecerle estos atrevimientos una tardía contradicción de ideales ''clasicistas'' (tersura, transparencia, espontaneidad...) afirmados una y otra vez por el poeta. O a quien, con simplismo aún más grave, piense que la obra total de Juan Ramón encarna directa y uniformemente esos anhelos de dulzura e intimidad. Si tenemos presente, en cambio, el lado cruel de su inspiración —escenas como la de ''Los gallos'' en *Platero*, toques sombríos en sus *Historias*, hirientes ''Poesías al revés'' y ''Alejandrinos de cobre'' en *Esto*, paisajes hediondos de perros muertos y almejas podridas (297, 320)— y seguimos ese ''trazo negro''[3] hasta llegar a títulos como ''Autorretrato para uso de reptiles de varias categorías'', a ciertas esperpénticas pinceladas de *Españoles de tres mundos*[4] y al veneno de algunas de sus prosas críticas, y lo enlazamos todo con la constante inquietud expresiva de Juan Ramón Jiménez, traducida en las formas y humores más diversos, entonces podremos. sí, comprobar cómo los neologismos se hacen más abundantes y detonantes en su época última,[5] pero percibiremos a la vez sus afinidades y su entronque en la obra íntegra del poeta.

Inquietud de expresión. El poeta no se consiente la menor pasividad ante el vocabulario recibido. Está siempre pensándolo y repensándolo, bordándolo de variantes, rejuveneciendo o resucitando sus metáforas con una energía que recuerda a veces la de Unamuno, por muy distinta que sea la dirección en que esa fuerza trabaja. Cuando, en vez

[3] ''Trazo negro'', como se ve, en sentido más amplio que el que dio Rubén Darío, en 1904, a estas palabras suyas. No me refiero sólo al lirismo fúnebre que, para Rubén, enlazaba la voz del joven poeta de *Arias tristes* con la de ''los sonoros, duros y aullantes *cantaores*'' (''La tristeza andaluza'', en *Tierras solares*, Madrid, 1917, p. 77). En la España de Gutiérrez Solana, de Valle-Inclán y de Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez ocupa también su lugar.

[4] Recuérdese que uno de esos mundos es la muerte.

[5] Muy útiles datos y observaciones en Concha Zardoya, ''El Dios deseado y deseante de *Animal de fondo*'', *Ínsula*, 1957, núms. 127/28, p. 20, y en Oreste Macrí, ''El segundo tiempo de la poesía de Jiménez'', *La Torre*, 5 (1957), núms. 19/20, pp. 289-295. De esas anotaciones parto, procurando en lo posible completarlas. (Véase ahora, especialmente, ''Metafisica e lingua poetica di Juan Ramón Jiménez'', del mismo Macrí, en *Palatina*, Parma, 1958, núm. 5, que he podido consultar sólo después de terminado el presente trabajo)

del usual *cangrejo*, Juan Ramón escribe *cáncer* (877 *ss.*), no es que un raro latinismo haya salido del diccionario para suplantar a su modesto sinónimo. Al escritor no se le ha impuesto *cáncer* por más libresco y ornamental, sino por más cargado de terribles resonancias. Cuando, en lugar de "hacia el poniente azul y plateado", leemos "hacia el poniente azul y platecido" (928), esta nueva palabra, mientras viene a insertarse armoniosamente en los sueltos asonantes (*-í-o*) que recorren el poema, subraya a la vez el dinámico carácter verbal de que carecería *plateado* en ese contexto —adjetivo, como *azul*, no participio. Un ahínco de invención y retoque personal roe en estos versos y prosas las fronteras del vocabulario académico y las deja como abiertas, vibrantes, en no sé qué extraño desequilibrio creador.

Del mismo modo que Juan Ramón altera las grafías establecidas, e introduce ágiles variaciones en sus rimas y metros,[6] y sutiliza o "aplana" la puntuación, y deforma los moldes sintácticos hasta alcanzar momentos de fuerte atonalidad,[7] así su léxico se complace a menudo en remover, y en subvertir a veces, los hábitos de derivación y composición de palabras (aunque en general utilice afijos ya existentes). Nada más usual que terminaciones como *-idad, -or, -ura, -ación, -ancia, -encia*, y así Juan Ramón dirá *espiralidad* (819), *amarillor,*[8] *pardores* (877), *frondor* (821) —directamente derivado del sustantivo *fronda*, como si el poeta quisiera eludir las notas negativas que suelen

[6] Unos pocos ejemplos: "Yo no he querido nunca molestaros cantándo- / os..." (*Segunda antolojía poética*, Madrid, 1952, p. 77); "de sol con hilos de brisa, en- / trecielo puro y salado" (207); "Sí, sí: mas ¿dónde volveré yo a ver la / rosa de luz que se quedó llorando?" (554). Muy frecuentes los pares de versos que, a la vez, forman una unidad superior, un nuevo verso unitario: "Aun entre el mar y el cielo, / por la aurora" (473); cf. "se le enredara, / con el cuerpo, / el alma" (489). Alfonso Reyes, que en su *Tertulia de Madrid* (Buenos Aires-México, 1950, p. 52) pinta a Juan Ramón como "hombre severo, superior, grave maestro estético", añade a su enumeración este preciso rasgo: "fiero encabritador del verso".

[7] Pienso en pasajes como éste: "¿Brentano's? ¿Scribner's? ¡Horror! No muchos *tantos libros*. Muchos —¿dónde?— *un libro*" (*Diario de poeta y mar*, Madrid, 1955, p. 116). O como estos otros: "¿Huelva?... ¿Me había dormido? Pero... ¿Las once? ¡Ya! ¡New York otra vez! Duro despertar frío y fuerte. De pie... En el cristal, las gotas, arriba, buscan un surco, lo encuentran y ¡abajo! Otra, otra... ¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!" (*Diario*, pp. 86-87); "esta aludida conciencia mejor bella" (1018); "algún terroso verdemente biliado" (*Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, 1958, p. 83); "Disímil así ha de crearse surtidos H de elementos simpáticos correspondientes; materia, ingrediente, humanos jenerales: caderas de zorra ahumada, lejías de Florida, dulces fósiles", etc. (*Españoles*, p. 81).

[8] *Platero y yo*, Madrid, 1958, p. 285.

asociarse a *frondosidad*—, *llenura* (875), puesto que *plenitud* es palabra demasiado lejana del simple adjetivo *lleno*. Un paso más, y si, en la lengua más o menos común, *fragante* se corresponde con *fragancia*, en la de Juan Ramón Jiménez *errante* da *errancia* (642). Frente a la pareja *color: coloración*, de *olor* resultará "una cortante oloración de éter sulfúrico" (*Españoles*, p. 138). Según el modelo de *conveniente: conveniencia, conciente* (como gusta escribir Juan Ramón): *conciencia, sapiente: sapiencia*, el retratista de *Españoles de tres mundos* parte de *sonriente* y llega sin miedo (p. 145) a frases como: "una fina mirada mate de triste sonriencia".

Pero eso no le basta. Si hay *cabrillear*, ¿por qué no *cabritear* (*Españoles*, p. 137), como sustituyendo una terminación de diminutivo, *-illo*, por otra, *-ito*? *Fúlgido* y *refulgente* se combinan en un extraño *fuljidente* (926); *plenitud* recibe un toque de participio activo y engendra *plenitente* (1004). Si a *dormir* corresponde *dormitorio*, a *vivir* y *morir* corresponderán —en uno de esos trechos de zigzag y de lúcido balbuceo que tanto abundan en *Españoles*— *vivitorio* y *mortuorio*: "Y no sé por dónde ni en dónde ni cómo, la cámara dormitorio, vivitorio, mortuorio, cámara amarilla, camerino..." (*Españoles*, p. 139). No importa que el adjetivo *mortuorio* ya exista, con dos terminaciones, en el idioma. Aquí se ha sustantivado (y sólo con terminación masculina) por contagio del también existente sustantivo *dormitorio* y del recién inventado *vivitorio*. Y la textura sintáctica se complica aún más porque los tres "sustantivos" en *-orio* vienen a funcionar en este pasaje como adjetivos, todos ellos referidos a *cámara* (*cámara dormitorio, cámara vivitorio, cámara mortuorio*, según el modelo de *coche comedor, hombre orquesta,* etcétera).[9]

Esta lengua, como electrizada, siempre está pronta a la invención. Toda palabra parece irradiar en ella influjos e incitaciones, repercutir aquí sobre tal otra palabra, conmover o trastornar allí tal otra, provocar más allá el nacimiento de otra nueva. En formas como *lo porvenir, el porvenir*, la mirada etimologizante de Juan Ramón Jiménez se fija —como la de Unamuno— en los componentes ocultos y en su soldadura y, por lo mismo, descubre un filón de posibles formas parecidas. Y puesto que lo futuro, lo que está aún por acontecer, por venir, puede precisamente designarse con *lo porvenir*, el verdadero futuro, el personal, el que experimentamos en enlace unitario y creador con lo ya vivido, será, para el Juan Ramón de *En el otro costado* (851), *lo*

[9] "Lágrima lucero", en uno de los poemos juveniles de Juan Ramón (31).

porvivir. Hispanoamérica, hispanoamericano: así suele decirse. Pero Juan Ramón se detiene a repensar el proceso histórico que, comprimido, se encierra en la breve fórmula. Desde ese ángulo vuelve a examinar la yuxtaposición de lo *hispano* y lo *americano*, y corrige entonces, invirtiendo términos: *americoespañol, americohispano, Americohispania.*[10] Sabida es la profusión con que multiplica en su obra, desde muy temprano, los colores y subcolores, ya aglutinando dos elementos y respetando sin embargo sus terminaciones primitivas: *rojoladrillo* (444), *verdeazul* (364),[11] *negroazules, verdegrises,*[12] ya siguiendo el modelo de *verdiseco* y *verdinegro*, de donde *rojiseco* (872), *orinegras,*[13] *blanquiverde* (243) y, en la prosa de los últimos años, *agriverde.*[14] Alguna vez el poeta, ante las olas amarillas y verdes (995), rompe a hablar al mar mismo y lo invoca con los nombres de *verdemar* y *amarillomar* (994). No para pintar el mar, sino el sol, había fundido ya Juan Ramón los dos colores en un solo adjetivo: el "sol verdeamarillo" (319), y hasta en un verbo: desde las hojas de un castaño, "el sol... verdeamarilla... su luz de oro" (397). El clásico *verdemar* —el de la "verdemar basquiña" de doña Inés en la escena inicial del *Caballero de Olmedo*— y formas del tipo *verdeoscuro*, que también Juan Ramón utiliza (756, 774), o *verdescuro*, se reflejan y prolongan en compuestos como *verdeluz* (48), *verdespuma* (1022), *verdeoro.*[15] Pero el verde que no "sale" a apoyarse en otra cosa (mar, oscuridad, espuma, oro), el verde esencial, "hacia adentro", ése nos lo nombrará Juan Ramón con un sorprendente compuesto: *verdemismo* (868). Si en los versos satíricos de *Esto* acudía el poeta a juegos de tecnicismos como *Neuropatillo* y "nuestro Hume-Wundtiano" (201), sistemáticas superposiciones entrarán en su poesía más seria y arrebatada. Lo que en la prosa de "Espacio" (871) es aún *río mío* se condensa poco des-

[10] "Crónica americana", en *Universidad de Antioquia*, 31 (1955), pp. 612-615. En la p. 612 aparece también *indoespañol americana*, en dos palabras, que acaso el autor haya escrito en una sola. En este punto, como en lo que toca a ciertos acentos (*niñodiós, niñodios*), no siempre es fácil, por ahora, determinar con precisión qué retoques ha introducido la imprenta en los textos de Juan Ramón Jiménez.

[11] Y, mucho después, tres veces más —con repique de estribillo, y con tono poético muy alejado del de aquella juvenil *Pureza*— en un mismo poemita de *La estación total* (798).

[12] Estas dos últimas palabras, en "Isla de la Simpatía (Prólogo muy particular)", *Asomante*, 9 (1953), núm. 1, p. 5.

[13] *Segunda antolojía*, p. 91.

[14] "Isla de la Simpatía...", pp. 6-7.

[15] *Segunda antolojía*, p. 91; *Platero*, p. 82; "Isla de la Simpatía...", p. 7.

pués en *riomío* (935).[16] "Ríomar-desierto" (1000) se llama un poema de "Animal de fondo"; pero desde el comienzo mismo nos sale al paso *riomar*, y en seguida *desiertoriomar.* En su violenta taquigrafía visional, el poeta salva ritmo y fuerza gracias a estas concentraciones de vocabulario. Necesita ver reinar a su dios tanto en "lo redondo" como en "lo alto": lo colocará en la *circumbre* (1002). Necesita que la gloria, el "país de países", acoja simultáneamente su cuerpo y su alma: le confiará su *cuerpialma* (1009).

Porque esta imperiosa expresividad no respeta ni la fisonomía tradicional de las palabras más simples. Ya en un poema de *Piedra y cielo* (600) el crecimiento y repercusión del grito nocturno en el mar se traducía, en un plano, con "...más, / más, más, más, más..." y con "...vas más allá, vas más allá, vas más allá...", pero en otro plano nos saltaba a los ojos en una como pintura directa y primaria del grito mismo, en tres sucesivos momentos: "¡Griito en el maar!", "¡Griiito en el maaar!", "¡Griiiiito en el maaaaar!" Al cielo "azul, azul, azul" de *Platero y yo* (p. 151) responde el "Mediterráneo azulazulazul" de *En el otro costado* (868). La 'noche de ébano' se comprime en "noche ébana" (766). España se aparece al desterrado [17] como su única "tierra vivida y morida". *Morida* —contra toda normalidad académica— y no *muerta*, pues ese morir activo, colmo del vivir, nada tiene que ver con lo ya muerto. La simetría de pensamiento ha sometido la frase a una disonante, pero muy gráfica, simetría de forma.

Es la misma voluntariosa conciencia idiomática que ya en *Bonanza* (317) hacía cantar la salud del poeta como una *ruiseñora* y que en "Espacio" (870) opondrá al *ánjel* la "ánjela de la guarda"; que no se contenta con el "aire turquesa" (854) y las "tierras naranjas" (855), y necesita de los "ojos mares" (488), de las "barandas estrellas" (813), de las "lunas soles" (852) y la "fruta seno" (822); que no sólo sustantiva "los ¡adiós!" (178), los "más allás de oro" (783) y "su dentro" (975), sino "lo solo" (651), "lo todo" (769), y "los ahíes";[18] que sacude las barreras convencionales entre nombre propio y nombre común con sus *atlánticos* y *mediterráneos* (869), con su *abel* y su *caín* (878), con sus *ofelias* (81) y con la deliberada oposición —aun en una misma página— de *Dios* y *dios* (966).

[16] Comp. *siempremía* y *míosiempre* (948).

[17] "De mi *Diario poetico*, 1937-1939 (Fragmentos)", en *Universidad de La Habana*, mayo-agosto de 1941, p. 24.

[18] *Españoles*, p. 133. Cf. "grabándome con fúljido mi órbita" (975).

Decir (y bien dicho está) que en la época más reciente de Juan Ramón se dan "como asimiladas y digeridas todas sus otras épocas",[19] es subrayar la riqueza de esa poesía última, donde la anterior, las anteriores, perduran y conviven. Lejos, sin embargo, de remansarse en un epílogo blandamente armonioso, la obra tardía de Juan Ramón Jiménez se nos muestra más "frenética de emoción" que nunca. Alcanzada la compleja síntesis, el poeta se lanza a nuevos espacios, y nos asombra con la soltura, el ímpetu de ahondamiento y expansión, la escala amplísima —desde el susurro al grito— de su vuelo final. Las audacias de lenguaje estallan con desusada frecuencia e intensidad en este Juan Ramón maduro y anciano. Una formidable tensión anima su poesía y sus opiniones, y es natural que se refleje cabalmente en su vocabulario. Vemos al poeta concentrado en sus personales búsquedas y nerviosamente atento a las de los otros. Enrostra a Pablo Neruda la falta de un exacto "soplo verbal", de "la palabra representativa y trasmutadora" (*Españoles*, pp. 125-126); le molesta que Lucila Godoy haya reemplazado su nombre por el exótico "Gabriela Mistral" (p. 124); le irrita la *vividura* de Américo Castro ("Márjenes...", p. 7).

Pero es su propio léxico lo que mejor traduce esa hiperestesia verbal. No sólo en su última época. Quien explorara por dentro las creaciones de vocabulario de Juan Ramón recorrería a la vez la historia de su infatigable hacer poético. Con imágenes como la de la *isla*, se ha detenido alguna vez a discurrir sobre el destino de Cuba y de la poesía cubana.[20] La *isla* y el *a-islarse* llegarán, en su época de Puerto Rico, a cifra de su empeñoso "¡adentro!", de su anhelo (y predicación) de una espléndida insularidad: no un mero cortar puentes, sino el entrar en contacto con lo esencial y universal, con lo más puro e íntimo. Por añadidura, esa *isla* espiritualizada ha venido a colmarse también de una agradecida referencia, concretamente geográfica, a la "isla de San Juan de Puerto Rico y de la Simpatía", esa tierra en que vivió Juan Ramón Jiménez sus últimos años y en que él y Zenobia hubieran querido "esperar la resurrección de la carne".[21]

Con *internación* y *reinternación* subraya asimismo el poeta el sentido de su viaje alma adentro, en busca de la suprema 'internidad'. Y

[19] Tomás Segovia, "Juan Ramón Jiménez ayer y hoy", *La Torre*, 5 (1957), núms. 19/20, p. 346.

[20] Prólogo a *La poesía cubana*, La Habana, 1937, p. xx. Véase también, con los debidos recaudos, el "Coloquio con Juan Ramón Jiménez" de José Lezama Lima, en *Analecta del reloj*, La Habana, 1953, pp. 43-48.

[21] "Isla de la Simpatía. . .", p. 13.

si la *internité* de un Valéry replica polémicamente a las variadas fórmulas en que Goethe gustaba condensar —a veces con epigramática exageración— su culto de lo externo, del puro fenómeno, del esplendor con que las cosas del mundo se dan inmediatamente a nuestros ojos,[22] ¡cuán distinta la 'internidad' de Juan Ramón, sobre todo en sus últimos poemas! No, como en el cientificista Valéry, un canto al análisis psicológico, a la trabajosa descomposición metódica del propio pensamiento en ruedecillas y resortes, sino, por una parte, impulso afirmativo, promesa, fe, vislumbre, y por otra, cumplimiento cabal: el pasmo y éxtasis triunfante del hallazgo. Y en el último Juan Ramón, un hallazgo de lo divino unitario que es a la vez yo y tú, yo y la luz, yo y el cielo... "Nada hay dentro, nada hay fuera". Hay un ser único: el Yo radiante en que la internidad se ha hecho eternidad. La jornada queda cumplida. "He llegado a una tierra de llegada", comienza uno de los grandes poemas (998-999) de *Dios deseado y deseante*, y termina: "El todo eterno que es el todo interno". Juego trascendental de sonido y sentido. También aquí, mucho más que un simple retruécano.

Para el lector atento, la fertilidad léxica de Juan Ramón brota "fatalmente" de la misma savia que nutre sus poemas y sus pensares.[23] Ni fuera ni dentro. Palabras, derivación de palabras, formación de nuevas palabras: tampoco para Juan Ramón Jiménez eran unas minucias y accidentes que pudiesen desgajarse de su poesía. En su contexto, eran —son— la poesía misma, exterior e interior a la vez, cuerpo y alma, inescindible *cuerpialma*.

[22] Maurice Bémol, *Variations sur Valéry*, Université de la Sarre, 1952, p. 127.

[23] El rótulo de *pensamiento*, en su sentido habitual, no abarcaría adecuadamente algunos de sus aforismos y reacciones en prosa.

CAMINO DEL POEMA
("CONFIANZA", DE PEDRO SALINAS)

"Confianza" cierra ahora el volumen de las *Poesías completas* de Pedro Salinas.[1] Conclusión y, a su modo, culminación. No es de los poemas más evidentemente intensos de Salinas; no de los más dramáticos o jubilosos. Pero en él se combinan, como en amplio y sereno balance final, muchas típicas facetas de su universo poético. Una luz no demasiado viva se distribuye homogéneamente por la múltiple "maravilla del mundo".[2] Maravilla —aquí— directa, transparente, honda. El poeta la ha contemplado con ternura y recogimiento. No ha necesitado enfatizarla en espectáculo deslumbrante. Si toda la obra lírica de Salinas es un gran canto de amor con gracias y suavidades de conversación y con intermedios de angustia, estos versos pueden, a despecho de la cronología, servirle de remansado epílogo y testamento. Son una última profesión de fe, de *confianza*: un último sí.

Maravilla múltiple. Pero, si examinamos los sucesivos manuscritos de "Confianza",[3] advertiremos que en el primer borrador, en el llamado "Casi poema", la contemplación de Salinas se centraba toda en un *contemplado* por excelencia: el mar. Sólo desde su segunda etapa de desarrollo es cuando el poema, desistiendo de la estricta unidad inicial, añade al mar una serie de maravillas nuevas en que funda el poeta su fervorosa esperanza.

Por otra parte, en el primer borrador, un "Mientras..." cuatro veces repetido encabezaba las distintas estrofas ("Mientras tengas...", "Mientras conserves...", "Mientras que tomes...", "Mientras que tú estés..."), inscribiendo estos versos de Salinas en una bien reconocible tradición formal. Recordemos, para el Siglo de Oro:

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,

[1] Edición de Juan Marichal, Madrid, 1956, pp. 452-454; lo mismo en la impresión de 1955, donde ocupa las pp. 464-466. Antes, había aparecido dos veces en libro: la primera, en *Poemas escogidos*, edición prologada y dispuesta por Jorge Guillén, Buenos Aires (Colección Austral, núm. 1154), 1953, pp. 147-150; la segunda, en *Confianza. Poemas inéditos (1942-1944)*, Madrid, 1955, edición de Jorge Guillén y Juan Marichal, prólogo de Jorge Guillén, pp. 89-91.

[2] No es casualidad que con este título, y con ese sentido, formara el propio Salinas su bella antología de fray Luis de Granada (México, 1940).

[3] A la generosidad de Juan Marichal debo el conocimiento de esas versiones.

...y en tanto que el cabello...
el viento mueve...,
coged...
el dulce fruto...

(Garcilaso)

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio...
mira tu blanca frente el lilio...;
mientras a cada labio...
siguen más ojos que al clavel...,
y mientras triunfa...
del luciente cristal tu gentil cuello,
goza cuello, cabello, labio y frente...

(Góngora)

Y para los últimos siglos:

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas;
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista;
mientras el aire en su regazo lleve
perfume y armonías;
mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!

(Bécquer)

¡Mientras el mundo aliente, mientras la esfera gire,
mientras la onda cordial alimente un ensueño,
mientras haya una viva pasión, un noble empeño,
un buscado imposible, una imposible hazaña,
una América oculta que hallar, vivirá España![4]

(Rubén Darío)

Sólo que, al entrar los versos de Salinas en esa serie, se enfrentan a la vez con ella y le oponen su muy personal fisonomía. Ante la *Rima IV*, el poema moderno —ligado además al de Bécquer por la afinidad de

[4] Precisamente el comentario de Salinas al poema de Rubén ("Al rey Oscar") se detiene con entusiasmo en esta "famosa y encendida afirmación" —son sus palabras— que citamos en el texto. Véase *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1948, p. 222.

asunto— suena simultáneamente a homenaje y réplica. Veamos dos estrofas, la primera y la última, de su versión final:

Mientras haya
alguna ventana abierta,
ojos que vuelven del sueño,
otra mañana que empieza.

...Mientras haya
lo que hubo ayer, lo que hay hoy,
lo que venga.

Cuanto mayores los parecidos,[5] más resalta lo discrepante. Cuanto más estrechamente enlaza a ambos poetas el "Mientras..." anafórico, más extraña y punzante la ausencia del "habrá..." en Salinas.

Si ante dos versos como los siguientes:

Mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

llamamos prótasis al primero y apódosis al segundo, los lectores del poema de Salinas que partan del doble esquema clásico esperarán en vano la apódosis, hasta que adviertan la total novedad de la estructura sintáctica y renuncien entonces a buscar una expresa alternancia de prótasis y apódosis.[6] Ese "Mientras haya..." no necesita de un "habrá..." Eso que 'habrá' se queda, en Salinas, más acá o más allá de las palabras. No puede precisarse en un "habrá poesía" o un "valdrá la pena vivir" o un "sigamos teniendo confianza", y lo invade y domina todo, silenciosamente. Se ha renunciado al párrafo, al período, al razonamiento. El "Mientras..." no prepara un imperativo de exhortación, como en Garcilaso y Góngora ("goza"), ni un futuro profético, como en Bécquer y Rubén ("vivirá"). Frente al martilleo regular del "¡Habrá poesía!", con tanta más evidencia se nos aparece lo que en el "Mientras..." descendente y reticente de Salinas hay de íntimo, de anti-oratorio: de soliloquio puro, casi de suspiro.

[5] No sólo a la semejanza de forma exterior se refiere sin duda Martha E. Morello cuando, en su elogio del poema de Salinas, nos dice con razón que "trae a la memoria el recuerdo de la rima de Bécquer" ("La obra poética de Salinas", *Revista Hispánica Moderna*, 23, 1957, p. 45).

[6] La ausencia de apódosis se observa ya en el primer borrador del poema, y persiste hasta la versión última.

En el desarrollo del poema de Salinas, el "Mientras..." se transforma y fija muy pronto en un "Mientras haya..." que llega a dominar rígidamente la marcha del conjunto. En lo exterior, pues, estamos aún cerca del molde teoremático de Bécquer. Un paso más, y el poema de Salinas cobrará novísimo ritmo y tonalidad cuando el poeta suprima muchos de sus "Mientras haya..." y quite a los restantes su inmóvil posición de encabezamiento. Ahora los "Mientras haya...", en apariencia sueltos e ilógicos, sin lugar previsible en la estrofa, fluctúan graciosamente a distintos niveles. Frente a la reiteración becqueriana, éste será el punto de alejamiento máximo. El poema de Salinas resultará así tanto más ensimismado, más concentrado, más conmovedoramente expresivo de la entrega a una infinita confianza.

Recorramos, pues, sus versiones sucesivas, desde el primer bosquejo.

I

El poeta contempla el mar; a él dirige esta docena escasa de versos. Prevalece con mucho el octosílabo, y la rima va marcando breves estrofas, o semi-estrofas, encabezada cada una con un "Mientras".

1. El borrador comienza con paso firme. Dos octosílabos agudos, asonantados:

CASI POEMA

Mientras tengas en tu haz
olas, que vienen y van

Pero aquí el poeta vacila. Empieza por escribir "inv"; se arrepiente, lo tacha y agrega a continuación: "cambiándose la alegría". Luego quita también este verso. Desecha el encabalgado "vienen y van / cambiándose", y sustituye el tercer verso con este otro, más independiente:

trajineras de alegría

2. Ahora, dos nuevos octosílabos agudos, asonantes entre sí:

Mientras conserves la luz
más que la tierra, y en tu

un *tu* de papel ambiguo que por una parte rima con *luz* como si fuese el *tú* sustantivo y acentuado, y que por otra —adjetivo— se inclina hacia el *regazo* del verso siguiente: "...y en tu / regazo la des el sueño". Verso que Salinas mejora con

regazo se esté dormida

de suerte que el asonante *-í-a* enlazará este terceto con el anterior: *alegría, dormida,* insinuando una estrofa de seis versos.

3. Del mar luminoso se pasa ahora al mar azul, émulo del cielo. Pero los titubeos aumentan en toda esta segunda mitad del borrador. Del primer verso, "Mientras que tomes al cielo", el poeta sólo deja la reiterada fórmula inicial: "Mientras que", y añade, en lugar de "al cielo", una imagen más minuciosa: "a sus azules, sin nubes". Y ahora, como si todavía valiesen las palabras eliminadas del primer verso ("tomes al cielo")[7] y cuajara por fin la metáfora de un mar que imita al cielo azul (que lo toma por ejemplo, por modelo), Salinas escribe: "a su azul, por ejemplo / de tu vida".[8] El terceto, así integrado, resulta pues:

Mientras que tomes al cielo,
a su azul, por ejemplo
de tu vida

El pie quebrado, "de tu vida", trae una sugestión de copla manriqueña, reforzada vagamente por la disposición de los asonantes; pero la nueva rima en *-ida* desdibuja en cambio el esquema de los seis versos por estrofa. La forma se mantiene indecisa.

4. E indecisa se mantiene en el arranque de estrofa con que se corta este primer esbozo de "Casi poema":

Mientras que tú estés aquí
donde ayer estabas

II

Muy limpio es este segundo borrador, con sólo un verso incompleto y tachado. El mismo título de la versión I, "Casi poema", y la misma

[7] Restablecido el final en *-é-o*, viene a añadírsele en el verso siguiente el asonante *ejemplo*.

[8] En el autógrafo hay coma después de *ejemplo*. Parece un simple error de escritura, que acaso se corresponda con la falta de coma después de *cielo*.

estructura fundamental de breves estrofas encabezadas con "Mientras". Pero por dentro se ha producido una transformación radical. Desaparece el tácito interlocutor, el gran *tú* del mar contemplado. En vez de "Mientras tengas...", "Mientras conserves..", "Mientras que tomes...", "Mientras que tú estés...", rige aquí el impersonal "Mientras haya...", con la sola excepción de la penúltima estrofa ("Mientras la sombra / me asegure..."). Rota la sujeción a una imagen unitaria, la fantasía puede lanzarse ahora en nuevas direcciones. El mar será sólo una felicidad entre tantas. El poeta le destinará la primera estrofa, y en las otras irá recorriendo los milagros normales de la luz y la sombra, de la forma, del amor.

1. No ya la faz del mar y sus accidentes, sino las olas mismas, emancipadas:

Mientras haya
olas, olas trajineras

El ir y venir del oleaje se ha desplegado y simetrizado en esas repetidas "olas, olas"

que alegrías traen
y alegrías llevan

Por otra parte, con estos dos versos de seis sílabas el poeta parece renunciar al esquema métrico de la versión I.[9] La variedad aumentará todavía en la cuarta estrofa con un pentasílabo. Sólo a partir del manuscrito III es cuando el metro llega a fijarse definitivamente: ocho sílabas y pie quebrado de cuatro.

2. En la versión I, estr. 2, asomaba ya la relación luz-mar y luz-tierra; el tema se desarrolla ahora variadamente en II, 2, 3 y 4. Frente a la *luz* misma, que de I, 2 ha pasado a II, 3, aparecen las creadoras *sombras, sombras* de II, 2, reiteradas como las *olas, olas* de II, 1:

Mientras haya
sombras, sombras inventoras,
que hacen y deshacen formas.

Sombras activas y fértiles, que el poeta afirma como valiosas; sombras, pues, que no niegan la luz, sino que completan su obra.

[9] Sobre todo si admitimos que el último verso de I ha quedado inconcluso.

(Aquí, por primera vez, Salinas ha puesto claramente punto, al terminar la estrofa. En la misma versión II, el punto de la estr. 4 ya no dejará dudas de que la entonación de cada una de esas frases encabezadas con "Mientras..." es de final descendente. No más prótasis y apódosis a la manera de las de Bécquer: el *haya*, sin un *habrá* que lo resuelva, se basta a sí mismo, y concentra sobre sí la atención del poeta). Positiva será también la sombra —singular— de la estr. 4.

3. Por lo pronto, la síntesis de olas y alegrías de II, 1 resuena en la de amores y luces de II, 3.

Mientras haya
amores y más amores

Apoyándose en "más amores", Salinas escribe en seguida: "más luz en ma"; pero no llega a completar esta palabra, sino que tacha el renglón y lo sustituye por

unas luces sobre otras

verso que mantiene la rima en *-ó-a* de la estrofa anterior (*inventoras, formas*).

4. La sombra (no ya las sombras plurales, autónomas e inventoras de la estr. 2):

Mientras la sombra
me asegure de la luz
que la forma.

La sombra como necesaria compañera de la luz, a quien debe el ser. La sombra, en fin, anuncio y testimonio de la luz misma.

5. Vislumbres de belleza geométrica:

Mientras haya
la derecha y la redonda

Estas incipientes imágenes se desarrollarán en las versiones III y IV, aunque Salinas acabará por eliminarlas.

En el conjunto del segundo borrador, el metro se ha hecho más inestable. Frente al verso de ocho sílabas, que de todos modos es el que prevalece, brotan los de cuatro, cinco y seis. Pero, de los seis tetrasílabos, cinco corresponden al "Mientras haya" encabezador de

estrofa: se va articulando así, cada vez más claramente, la forma que el poema alcanzará en las últimas versiones.

III

El manuscrito tercero no lleva título; es como si el anterior —"Casi poema"— no bastara ya. Porque, entre II y III, el texto salta, inspirado, de las casi cinco a las casi doce estrofas, que cubren por completo la página y hasta se salen de ella: tres versos pasan al dorso. Y éste nos depara a su vez una pequeña sorpresa. Para escribir el nuevo borrador, Salinas ha echado mano de una lista de estudiantes suyos de Middlebury. Es fácil ver que se trata de un curso de verano en la Escuela Española, y no muy difícil averiguar que ese verano fue el de 1942.[10] La versión final de "Confianza" llevará al pie estas fechas: "Baltimore, 1942-Puerto Rico, 1944".[11]

1. Se conservan intactos los dos versos iniciales de II:

Mientras haya
olas, olas trajineras

en tanto que, del resto de II, 1, el poeta quita los dos hexasílabos, volviendo a la relativa uniformidad métrica de la primera versión. Ensaya, y después suprime, "que alegrías acarrean", y agrega en su lugar: "con su trajín de alegrías", que por lo menos evita las dos rimas inmediatas en *-é-a* (*trajineras, acarrean*). Pero tampoco esto le satisface. Encierra entre paréntesis "con su trajín", como eliminándolo provisionalmente; luego hace pie en las palabras finales del mismo verso, y escribe, sin decidir aún la puntuación exacta:

de alegrías su trajín
las traen, las traen y las llevan.

Entre los dos versos añade, como posible variante del segundo (desechada, sin embargo, en IV), este otro: "que por nada las entregan".

[10] La lista comprende estos nombres: Barbara Baer, Mathilde de Bayersdorff, Zelmira Biaggi, Laura Buckam, V. Florence Compton, Flora D'Ancona, Nuria Ehrlich, Patricia O'Flynn, Alice M. Pool, José Rodríguez-Feo, Jacqueline Simon, Jane V. N. Smead, Esther Sylvia. Añadido a mano por el propio Salinas, el nombre de Marina Romero.

[11] *Poesías completas*, Madrid. 1956, p. 454.

2. Las sombras de II, 2 y II, 4 se concentran ahora en una sola estrofa. Quedan eliminadas las sombras "inventoras" (II, 2), y el poeta fija su atención en sólo aquellas que, lejos de rivalizar con la luz, son su humilde testimonio: "Mientras haya / sombras, delicada prueba / de que..." Entre líneas escribe: "claras evidencias", como alternativa de "delicada prueba", sin tachar estas dos palabras (en sucesivas versiones, *prueba(s)* y *evidencia(s)* seguirán disputándose el terreno). Por lo pronto, al IV pasará este comienzo de estrofa:

Mientras haya
sombras, claras evidencias

pero el final avanza, en III, con vacilaciones, hasta llegar a:

de que hay luz, que todo es luz
en el mundo, menos ellas.

3, 4 y 5. Brotan en este punto tres nuevas estrofas, con muy escasos titubeos:

Mientras haya
rosa, clavel, azucena
ahora en sus tallos, y luego
en los nombres que las[12] mientan.

Mientras haya
un agua clara ligera

(sobre este último adjetivo, y sin tacharlo, Salinas anota: "caminera")

que corra y un agua clara
que esté aquí a mi lado, quieta.

Mientras haya
tanta rama en la alameda
tanto pájaro en la rama
tanto canto en la oropéndola.

[12] Así, "*las* mientan", en III y IV, a pesar del masculino *clavel*. Lo mismo en V, VI y VII, aunque otro masculino, *jazmín*, ha venido en estas versiones a ocupar el lugar de la *rosa*. En VIII (texto de *Las Moradas*, de Lima) y en las *Poesías completas*, se corrige por fin "*los* mientan".

6. A esta estrofa corresponden los "amores y más amores" de la segunda versión. Pero su punto de partida es la imagen del poema en marcha, de aquel "casi poema" del título inicial, en tensión hacia el futuro, hacia el poema logrado: "Mientras haya / poema que no se completa..." ("Camino del poema" será también el subtítulo de *Todo más claro*).[13] Sólo que, entre uno y otro verso, Salinas intercala luego dos más. Empieza por tantear con el "amores...amores" de II, 3, hasta que, en vez de la acumulación pasiva, surge ahora un movimiento dialógico entre amores, es decir, entre dos seres enamorados: "amor, y amor que le quiera".[14] Del amor como fuente de "más amor", se pasa a la vida como fuente de "más vida". Y por fin, para remate de la estrofa, viene la poesía misma a coronar, tras el amor, tras la vida, ese ímpetu hacia la riqueza del futuro:

Mientras haya
amor, y amor que le quiera,
vida que pide más vida,
poema que no se completa.

Poema incompleto, no poema malogrado. Al revés: su estar aún incompleto lleva tal carga de valor, es tan cabal testimonio y promesa del victorioso poema futuro como la sombra lo es de la luz (III, 2). No obstante, con el "poema que no se completa" entrará a competir, en IV, la imagen de "una copa que se llena": el afirmativo "se llena", en lugar del negativo "no se completa". Y sólo a partir de V volverá por sus fueros la imagen anterior, que acaba por cristalizar, desde VI, en la del "amanecer de poema", afirmativo también.

7. El poeta deja provisionalmente en blanco el segundo verso. Y ahora, como réplica y complemento de III, 6, con su tensión hacia el porvenir, aparece en los otros dos versos el sutil intercambio de presente y pasado:

Mientras haya
....
una nube que se va
y un recuerdo que se queda

8 y 9. Aunque nada subsistirá, en definitiva, de la estr. 8, también tiene su interés el observar lo que Salinas ha ido aquí esbozando y eli-

[13] *Poesías completas*, p. 327.

[14] Dudosa esta última palabra, en el manuscrito. Me decido por *quiera* tomando en cuenta la versión siguiente a máquina.

minando. El triunfo de la luz sobre la noche (III, 2) repercute brevemente en "una aurora que regresa" (III, 8), tachado luego. El autor suprime asimismo, en lo que sería el verso siguiente de la estr. 8, "un correo"... Imágenes, pues, de ausencia vencida, tan gratas al poeta de *Presagios* (5: "Dentro de mí te llevo / porque digo tu nombre...") y al apologista de la carta —minuciosa, llena de humanidad y cercanía— contra el remoto telegrama convencional. Vienen a continuación las notas geométricas de la estr. 9. Como primer tanteo, la misma palabra *geométrica*, después tachada. Y ahora tres versos que pasarán a la versión siguiente, y en los cuales aquellos vagos gérmenes de II, 5 se desarrollan y dramatizan. En el primero, las cuatro sílabas de "curvas, rectas" no parecen, en este manuscrito III, concebidas como verso completo, sino sólo como final de octosílabo, en reemplazo de *geométricas*: Salinas deja en blanco el espacio que sin duda se propondría llenar con las cuatro primeras sílabas del verso. Pero así, como tetrasílabo. se mantendrán en IV:

Mientras haya
                    curvas, rectas,
seguridad de triángulo
alegría de la esfera

10. Al breve intermedio de líneas, figuras y cuerpos regulares, con su estática belleza, feliz y aplomada, sucede la belleza móvil de los colores, su ir y venir entre el crepúsculo y el amanecer. Vuelve entonces el poeta a contemplar el regreso de la aurora, suprimido en III,8.[15] Pero lo que aquí regresa ya no es, en rigor, la aurora misma, la aurora en conjunto, resumible en una sola palabra, sino la pluralidad de los colores individuales, los colores preciosos y sus matices que el amanecer nos devuelve:

Mientras haya
rosas, grises, violetas,[16]
que se marchan al ocaso
y con la aurora regresan

[15] Al comienzo de 10 suprime otra imagen, apuntada entre vacilaciones: la de "tanto color en la arena".

[16] Falta la coma después de *grises*, tanto en III como en IV; aparecerá en V. Para III y IV, no hay por qué suponer que Salinas pensara en el color de las rosas y de unas extrañas "violetas grises".

11. Estrofa nueva. Salinas escribe, para empezar:

Mientras haya
una voz que le convenza
a esa

Y en este punto deja un blanco, para el eventual sustantivo (de dos sílabas, o de tres si ha de comenzar con vocal). En IV, el hueco se llenará primero con *rosa,* y después con *tarde,* que pasará a V y persistirá en las versiones siguientes. Por lo pronto, III, 11 continúa, después del blanco:

que se muere
de que nunca estará muerta

12. Los tres versos finales del manuscrito pasan al dorso, bajo la lista de estudiantes de Middlebury. Omitiendo esta vez el "Mientras haya" —pero teniéndolo presente, pues empieza con minúscula— Salinas encabeza la estrofa con la palabra *hilo*. En el instante en que va a completar "hilo para la hilandera", da con una solución más feliz. Tacha la palabra inicial y escribe:

lino para la hilandera,

lo que sin duda trae a su imaginación las blancas velas de un barco, en el último verso de la estrofa; el penúltimo, añadiendo la arboladura, redondea el cuadro: "árboles para...". Difícil es descifrar las dos palabras siguientes. Lo más probable: "los palos"; pero Salinas puede además haber pensado, antes o después, en "la(s) nave(s)" o "los mástiles",[17] y unos rasgos de *n-* o *m-* vienen a enredarse en la *p-* de *palos.* Si nos atenemos sólo a esta última palabra, el final de III rezará:

árboles para los palos
y vientos para la vela.

No más versos discrepantes, de cinco ni de seis sílabas, ni otra rima que la asonancia en *-é-a*. Todas las estrofas constan ahora de cuatro versos, y todas (sin exceptuar la 8 y la 12) van encabezadas por "Mientras haya", según nos lo confirma la versión IV. A lo largo de

[17] Comp. IV, 4: "árbol alto para el mástil".

III, Salinas ha impuesto así al poema una enérgica unidad de forma, como para encauzar su brusco crecimiento.

IV

1. Los retoques que aquí[18] empieza por introducir Salinas hacen más simple y sólido el dibujo; se evitan reiteraciones como "olas, olas" y "las traen, las traen", y se precisa la puntuación:

Mientras haya
mar con olas trajineras
—de alegrías su trajín—
llevándolas y trayéndolas

2 y 3. No se modifica III, 2, pero entre líneas se añade *pruebas* al segundo verso, como alternativa de *evidencias*. En III, 3, sólo cambia el penúltimo verso, "ahora en sus tallos y luego", que pasa a ser: "en sus tallos y a lo lejos". Ese vago "a lo lejos" dejará insatisfecho, sin embargo, al poeta, que en V lo reemplazará con palabras más rotundas: "donde están, y donde no".

4. El segundo verso dice, ya en la copia a máquina: "agua clara caminera". Pero Salinas lo corrige, a mano; desecha *caminera*, vuelve al anterior *ligera* y suprime *clara*:

Mientras haya
un agua que va ligera,

y corrige también los dos versos siguientes, donde la oposición entre agua ligera y agua quieta será oposición entre el agua que rehúsa y la que acepta reflejarnos; entre un agua, pues, que corre

sin dar a nadie su imagen
y otra en que mirarme, quieta.

5, 6 y 7. En 5, un nuevo verso, "tantas ramas en el árbol", sustituye por un momento a "tanta rama en la alameda", que vuelve al fin a imponerse (los tanteos se reanudarán en la versión siguiente). Como segundo verso de la estr. 6, Salinas introduce: "una tarde tan serena"

[18] Por primera vez, el texto aparece copiado a máquina.

y, aunque no tacha el tercero, escribe sobre él, como alternativa: "un día que se está yendo". Queda intacta la geométrica estr. 7.

8, 9, 10 y 11. La estr. 10 del borrador III pasa a ser IV, 8, con sus "rosas, grises, violetas / que se marchan a la tarde" (en vez de "al ocaso"). III, 11 es ahora IV, 9, completado con "tarde" el tercer verso: un "tarde" que repite el de IV, 6 y el de IV, 8 y que Salinas, para el borrador siguiente, quitará de estas dos últimas estrofas. Continúan las vacilaciones en IV, 10: aparece, como variante del segundo verso, "un amor, y quien le quiera", y, para el tercero, "una vida y quien la viva". La estr. 11 corresponde a III, 12, sin más cambio que el de "árbol alto para el mástil" en lugar del anterior "árboles para los palos".

Pero, en la misma página que contiene estas cuatro estrofas (IV, 8 a 11), el poeta ha añadido a mano, con escritura nerviosa y rápida, nada menos que seis magníficas estrofas nuevas (IV, 12 a 17). Las seis comienzan con las palabras consabidas, "Mientras haya", que, con la prisa, se reducen las más veces a sus solas iniciales. Y las seis aparecen luego pasadas a máquina: integrarán, con las once estrofas anteriores, las versiones V, VI y VII. El poema ha alcanzado así su extensión máxima, y casi definitiva. Sólo a partir de VIII suprimirá Salinas una estrofa, la VII, 10, derivada, en último término, de aquella incompleta estr. 7 de la versión III, a través de IV, 6, de V, 7 y de VI, 10.

12. Escasos titubeos. La puntuación, todavía indecisa[19] —como en las estrofas siguientes— aun en el texto a máquina (donde, para abreviar, Salinas ha suprimido esta vez todos los "Mientras haya"):

diálogos en las estrellas
Casiopea que pregunta
y Cisne que la contesta.

13, 14 y 15. Más vacilaciones y tachaduras. A máquina:

quien entienda la hoja seca,
quien vea, cómo se anuncia
de lejos la primavera.

unas ventanas abiertas
unos ojos que las buscan,
una mañana que empieza.

amanecer de poema
un querer que ve su fin,
muchas palabras que esperan.

[19] También la acentuación, que corrijo.

Al diálogo armonioso de las constelaciones han respondido así —desde la tierra— el amor, la versión luminosa a través de mágicas ventanas, la palabra, la poesía, en estrecho acorde con las promesas de la primavera y del alba. La imagen que apuntaba en el título de las versiones I y II, "Casi poema", cobra sentido pleno y original, y se instala, con ese "amanecer de poema", en la entraña del poema mismo.

16 y 17. A mano: "Mientras haya / luces que se ven tan claras, / luces que se ven apenas, / y tinieblas que no ciegan. // Mientras haya / pasos que van por la arena / y por detrás / huellas huellas". Salinas retoca estos versos al pasarlos a máquina, y sobre esa copia hace aún nuevas correcciones manuscritas. En V, 11 la estr. 16 aparecerá así:

> Mientras haya
> luces que se ven apenas
> tinieblas que poco ocultan,
> oscuridad que revela.

Alternativa (desechada) del tercer verso: "tinieblas que nada ocultan". El cuarto ha pasado sucesivamente por: "y tinieblas que no ocultan", "y tinieblas que no velan", "oscuridad que no vela". Una vez más, salto victorioso a lo afirmativo: del "no velar" al "revelar". En la estr. 17, la copia a máquina elimina la irregular partición del octosílabo en dos versos ("y por detrás / huellas huellas"): "pasos que van por la arena / y que se dejan detrás / imborrables ya sus huellas". Y los retoques a mano sutilizan y amplían la imagen del rastro en la arena transportándola a la "arena" espiritual del recuerdo: "pasos que pasan y dejan / aquí en el suelo del tiempo / imborrables ya sus huellas". *Suelo* es más firme que *arena*; al trasladarse estos versos a V, 10, la firmeza del recuerdo se hace todavía mayor:

> Mientras haya
> pasos que pasan y dejan
> tan seguros como en mármol
> en la memoria sus huellas.

V y VI

Huellas imborrables del pasado, glorias presentes —la mañana, el amanecer del poema— abiertas hacia el luminoso futuro: todo se funde en un río de tiempo, diverso e inagotable. "Día infinito" se llamará el poema en sus versiones V y VI. Nada de contemplarse el poeta a sí

mismo como "un *fue* y un *será* y un *es* cansado". No se trata de contemplarse y compadecerse a sí mismo. El poeta sale de sí, y canta su fe, su serena confianza en el esplendor múltiple y uno de lo que es, fue y será, de "lo que hay, / lo que hubo ayer, lo que venga", como dice ahora la nueva estrofa final, en ambos manuscritos.

Al terminar la versión anterior, la cuarta, el poeta ha reordenado y numerado claramente sus estrofas. Si el poema se cierra, en V y VI, con el "día infinito" de lo que es, fue y será, Salinas ve ahora como justo comienzo la estrofa de la "mañana que empieza", de las ventanas y ojos que se abren sobre las primeras luces. Siguen en su orden las estrofas 1 a 6 de la cuarta versión, pero luego se suprimen las notas geométricas de IV, 7 —líneas, planos, sólidos— y surge en su lugar, entre vacilaciones, una imagen afín a aquella de la "tarde serena" y del "día que se va yendo" (IV, 6):

> un mediodía que acepta
> alegremente su sino
> de ser la tarde que llega.

Es probable que el haber Salinas advertido esas coincidencias entre las *tardes* y los *(medio)días* de IV, 6 y V, 7-8 contribuyera a su decisión de reemplazar "una tarde tan serena" con "una mirada serena" (V, 7; así pasa a VI, 10) y de separar las dos estrofas en que tales coincidencias se daban, intercalando entre V, 7 ("...una tarde..., / un día que se va yendo...") y V, 8 ("...un mediodía que acepta / ...su sino / de ser la tarde..."), la divergente estr. IV, 13, la de la hoja seca que anuncia el verdor primaveral. Otro cambio importante en el orden de las estrofas es el de V, 15 (procedente de IV, 11) a VI, 3: el lino, el mástil y la vela hinchada por el viento pasan así a la primera parte, en que la enumeración de bellezas aisladas prepara lentamente el arranque final. El pasaje resultaría tímido, en cambio, e inoportuno, en medio del final mismo, con su grandiosa fusión de noche, diálogo interestelar, tarde que cae y poesía que amanece.

Salinas no conserva en V-VI la estr. IV, 10, con sus visiones (absorbidas en buena parte por IV, 15; comp. V-VI, 16) de amor correspondido, de vida y poesía en crecimiento, de copa que se llena. Pero agrega en cambio, desde V, las breves palabras de culminación y suma:

> mientras haya lo que hay,
> lo que hubo ayer, lo que venga,[20]

[20]En V se añade —comienzo de un tercer verso— otro "mientras...", que, desde VII, desaparecerá definitivamente.

que, ligeramente retocadas, se mantendrán como espléndido remate en las versiones últimas.

V, 1 y 2. Teníamos en IV, 14: "una ventana", "unos ojos", "una mañana"; mayor variedad en V y VI: "alguna ventana", "ojos", "otra mañana". En el segundo verso, en lugar de "unos ojos que las buscan" (que buscan ventanas abiertas), se lee ahora: "ojos que salen [corregido luego en "que vuelven"] del sueño". Estr. 2: "de alegrías su trajín", corregido a mano en "trajín de alegrías blancas", y vuelto a corregir en VI, 2: "trajinando en alegrías".

3 y 4. "Pruebas" empieza por reemplazar a "evidencias": "sombras, ingrávidas pruebas". Pero ya en V las dos últimas palabras son a su vez sustituidas, a mano, por: "—certeza— evidencias". La estrofa pasa en esta forma a VI, 4: "Mientras haya / sombras, certeza, evidencias / de la luz, de que es luz todo / en el mundo, menos ellas". No satisface, sin embargo, al poeta, que la cambia primero en: "...sombras que la sombra [como alternativa: "a las sombras"] niegan" (y sobre este *niegan* anota provisionalmente: *desmientan*), y ensaya luego: "...tantas sombras que desmientan / la sombra, siempre probando / que todo es luz, menos ellas". En 4, con su enumeración de flores, el jazmín reemplaza a la rosa (quizá en atención a IV, 8: "rosas, grises, violetas", que en V se transformará a su vez).

5. En el último verso, *mirarse* en vez de *mirarme*. Pero luego, a mano, Salinas rehace la estrofa íntegra. El agua inmóvil se le aparece con más precisión: "agua ligera que niega / imagen al que la mira / y agua, que la da, en la alberca". A ella se opondrá en seguida una concreción simétrica para el agua ligera y elusiva: "[agua] rápida de [variante: "en"] arroyo". Aquí Salinas tacha la estrofa y, empezando con un verso resumidor, "agua como se la quiera", retoca los dos siguientes: "por el arroyo versátil [corrige después: "voluble por el arroyo" y, en fin, invierte: "por el arroyo voluble"] / fidelísima en la alberca". Sobre "agua como se la quiera" anota esta variante: "[agua] que se da y se niega", y vuelve luego al 'dar' y 'negar' anteriores, pero saltando bruscamente de *agua* a *amor*: "amor que se da y se niega, / agua, voluble, en arroyo, / fidelísima en la alberca". Sólo que, en las correcciones de la versión VI, *amor,* después de pasar por *algo* ("algo que se da y se niega"), cederá otra vez su puesto a *agua*. Y el verso entero resucitará, tras tan variados experimentos, en su forma originaria: "agua como se la quiera".[21] El siguiente empieza por ser,

[21] Entre las correcciones manuscritas de VI se elimina "agua en que verse y no verse", etapa intermedia entre la del 'darse-negarse' y la de la 'volubilidad'.

en VI, "huyendo por el arroyo", que luego se transforma en "voluble por los arroyos"; desde VII se volverá al singular *arroyo*.

6. Corresponde a IV, 5. Un leve cambio en el segundo verso: "tanto ramo [por "tanta rama"] en la alameda". Al lado, manuscrito: "fronda espesa en la chopera"; pero Salinas tacha *espesa* y lo sustituye con *verde*, y, sin eliminar *chopera,* le superpone el anterior *alameda*. En los versos tercero y cuarto, evita el repetido "tanto...": "pájaros entre las hojas [pero no tacha "en la rama"] / cantos en las oropéndolas". En VI, 7, ligeros retoques en el texto a máquina, y —lo que más importa— vuelta, en las anotaciones manuscritas, a la reiteración de "tanto...", que se mantendrá hasta el final.

7, 8 y 9. Ya hemos visto cómo obraba en V, 7 (igual a VI, 10) el juego de tensiones entre "una mirada serena", "una tarde tan serena" y "un día que se va yendo". Agregada a mano, la vacilante estr. V, 8:[22] "mediodía que descienda / tranquilamente a la tarde / que..." (el final del verso se lee con dificultad; quizá "...en maravill[osa] herida"). Allí mismo la rehace Salinas con trazo seguro: "un mediodía que acepta / alegremente su sino / de ser la tarde que llega", y apenas tendrá que modificarla en VI. Casi inalterada pasa IV, 13 a V, 9 y VI, 9, pero aquí el final de la estrofa ("...quien entienda la hoja seca, / quien vea cómo se anuncia / de lejos la primavera") se encrespa en una explícita oposición de imágenes. La hoja seca será, no lamentable documento de muerte, sino anticipación de vida: "elegía falsa, prólogo / distante a la primavera".

10. El comienzo de IV, 8 (cf. III, 10), "Mientras haya / rosas...", resultaba algo ambiguo, pues *rosas* sonaba a nombre de flor, femenino, mientras que lo que el poeta quería designar eran los matices de un color: "los rosas". Así, escribe en V, 10: "grises, verdes, violetas", sin peligro, ahora, de que *violetas* resulte equívoco a su vez, como que le preceden en la serie dos claros nombres de colores, ambos en plural. En el verso siguiente de IV, 8, ya hemos visto que la *tarde* venía a coincidir con la de otras dos estrofas; en V queda reemplazada por "la luz": "Mientras haya / grises, verdes, violetas, / que se marchan con la luz, / y esperanzas de que vuelvan". Este último verso se aparta decididamente del de III, 10 y IV, 8 ("y con la aurora regresan"). Pero Salinas advierte sin duda que el primer esquema, "grises... que se marchan... y regresan", resulta más denso y mejor equilibrado que el

[22] La precede un verso suelto: "céspedes para la siembra", que el poeta no ha desarrollado.

segundo, "grises... que se marchan... y esperanzas...", y en sus anotaciones a mano lo restablece, y asimismo restablece literalmente el cuarto verso: "colores, que a sus ausencias / se van, detrás de [variante: "siguiendo a"] la luz, / y con la aurora regresan" (variantes: "y detrás de ella regresan", "y siguiéndola regresan"). A VI, 9 pasa este final de estrofa: "se van detrás de la luz, / y detrás de ella regresan", que Salinas corrige luego a mano en la misma versión: "siguiendo a la luz se marchan, / y siguiéndola regresan".

11. En V, el texto a máquina conservaba aún, como hemos visto, aquel rubendariano repique de los "pasos que pasan". Las anotaciones manuscritas de esa misma versión aligeran la estrofa, quitándole además el "tan seguros [los pasos] como en mármol" y oponiendo a la huella de los pasos mismos la aérea figura de la *ninfa* (luego reemplazada por *diosa*) que ha dejado ese rastro aquí abajo, en la tierra. Al llegar a VI, 12, *ninfa* y *diosa* se esfuman: "Mientras haya / unos pasos que se llevan / a la que estuvo, dejándose / aquí, olvidadas, sus huellas". Reaparecen, no obstante, con el nombre de *Venus* en el tercer verso y con la nota de *divinas* en el cuarto: "...unos pasos que se llevan / a Venus, pero dejándose / aquí, divinas, sus huellas", quizá vaga reminiscencia del "incessu patuit dea", grato asimismo a Rubén.

12 y 13. Corresponden a IV , 16 y 12, respectivamente. En V, 12 se tachan a mano las "luces que se ven apenas" del segundo verso —*luces*, discrepantes de las *tinieblas* y la *oscuridad* que siguen— y se reemplazan con "oscuridades sin pena".[23] De IV, 16 proviene "tinieblas que poco ocultan", corregido a mano en V, 12: "tinieblas que dejan[24] ver". Dará, en VI, el último verso de la estr. 14: "y translúcidas tinieblas" (variante, a mano: "trasluces en las tinieblas"). También de IV, 16 viene la "oscuridad que revela"; pero las correcciones manuscritas de V vuelven a una de las variantes desechadas en la versión anterior: "oscuridad que no vela", y añaden esta otra: "clara noche que no ciega", de donde, en VI, 14, "claridades en secreto",[25] conservada en la versión siguiente. Por otra parte, de esa "clara noche", y del "apenas" del segundo verso, procede el comienzo de VI, 14: "Mientras haya / noches que lo son apenas", final de estrofa en VII, 14. Con sus correcciones manuscritas a VI, 14, Salinas reorde-

[23] Dudosa la lectura de esta última palabra.

[24] Tal vez *dejen*.

[25] En VI, 14 se introduce —y allí mismo se desecha— otra variante: "claridad iluminada".

na los versos de esta estrofa en la forma con que aparecerán en VII, 14. Para el segundo verso de V, 13, "diálogos de las estrellas" ("...en las estrellas" decía IV, 12), se agrega a mano una posible alternativa: "susurros por las estrellas". Es la que pasará, en efecto, a VI, 15.

14. Correspondiente a IV, 9: "Mientras haya / una voz que le convenza / a esa tarde que se muere..." A mano, "memoria" en lugar de "una voz", que Salinas no tacha en V. "Memoria" en VI, 13, y, en el verso siguiente, "esta" por "esa". Así se mantendrá la estrofa hasta en las versiones últimas, aunque, desde VII, se suprime el "Mientras haya" inicial.

15. El "árbol alto para el mástil", de IV, 11, se multiplica, al pasar a V, 15, en "selvas con troncos derechos", quizá con tenue reminiscencia de versos como "Las selvas hizo navegar..." o "Velero bosque de árboles poblado".[26] La proximidad del "lino para las velas" aumenta el parecido con los dos sonetos famosos. En el de Quevedo a Carlos V, "el viento / al cáñamo en sus velas respetaba"; en el de Góngora a los marqueses de Ayamonte: "...árboles... / que visten hojas de inquieto lino". A mano, en V, 15, correcciones vacilantes: "pinos que", "leñador que corte el pino", "árbol que busca aventuras". De esta tercera variante manuscrita nacen las que ha de adoptar Salinas en las últimas versiones (VII: "árboles que se aventuren"; VIII: "...que se aventuran"). Al último verso de la estrofa se agregan a mano, en V, las terminaciones de plural: *vientos, las velas*. En VI, la copia a máquina mantiene *vientos*, pero vuelve al singular *la vela*; VII restablece por completo el singular, que se conserva también en VIII.

16. Ya en III, 6 veíamos enlazarse el amor correspondido, y el poema en marcha. A este segundo término corresponde, en IV, 15, el feliz "amanecer de poema", que acabará por triunfar desde V. Y el primer término, el "amor, y amor que le quiera", reaparece, transformado, en el segundo verso de IV, 15: "un querer que ve su fin". Como el tercer verso de IV, 15, "muchas palabras que esperan", está menos estrechamente ligado al *querer* del segundo que al *poema* del primero, la estrofa presenta un zigzag de sentido que el poeta advertirá y no querrá mantener en la versión siguiente. Introduce entonces una firme unidad poniendo, se diría, el *querer* al servicio del *poema*. Escribe así, a máquina, en V, 16: "Mientras haya / la querencia del poema, / unos

[26] Comp. estas palabras del Rey en *Cómo ha de ser el privado*: "...han de poblar mis bajeles / esos mares, varias selvas / habitadas de la gente..." (*Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas*, edición de Miguel Artigas, Madrid, 1927, p. 112).

versos que amanecen / muchas palabras que esperan". Pero le deja insatisfecho esa no muy clara *querencia*. Salinas empieza por intercalar en la misma copia a máquina, sobre el segundo verso: "expectación de poema". Al lado, manuscritas, nuevas variantes: "apetito de poema", "voluntad de otro poema", "voluntad de más poema". También a mano corrige el tercer verso: "imágenes [que amanecen]", que pasa luego a ser "visiones que se traslucen". Volviendo sobre el segundo verso, el poeta desecha *expectación, apetito* y *voluntad*, y se decide por el "amanecer de poema" de IV, 15. Un paso más, y este verso halla su sitio justo; no será comienzo sino culminación de la estrofa. Tendremos, pues, como última forma de V, 16: "Mientras haya / muchas palabras que esperan, / visiones que se traslucen [variante: "luces que ya se traslucen"], / amanecer de poema". El tercer verso experimenta nuevos cambios en VI, 16. A máquina: "invención que se vislumbra"; a mano, una posible alternativa para "se vislumbra": "ya clareando", que es como un amanecer del *amanecer* inmediato.

17. Los ya comentados versos de resumen con que termina V, 17 ("Mientras haya lo que hay, / lo que hubo ayer, lo que venga") se retocan ligeramente en VI: "Mientras haya / lo que hubo ayer, lo que hay, / lo que venga." Sigue aquí el otro vacilante *mientras* de V; pero en VI aparece ya tachado, desde la copia a máquina, y no llegará a VII.

El texto corregido de VI será, pues, el siguiente:

DÍA INFINITO

Mientras haya
alguna ventana abierta,
ojos que vuelven del sueño,
otra mañana que empieza.

Mientras haya
mar con olas trajineras,
trajinando en alegrías,
llevándolas y trayéndolas.

Mientras haya
lino para la hilandera,
bosques que sueñan en pontos
y vientos para la vela.

Mientras haya
sombras que la sombra niegan,
pruebas de luz, de que es luz
todo el mundo, menos ellas.

Mientras haya
jazmín, clavel, azucena,
donde están; y donde no
en los nombres que las mientan.

Mientras haya
agua como se la quiera,
voluble por los arroyos,
fidelísima en la alberca.

Mientras haya
tanta fronda en la alameda,
tanto pájaro en las ramas,
tanto canto en la oropéndola.

Mientras haya
un mediodía que acepta
alegremente ese sino
que la tarde le presenta.

Mientras haya
quien entienda la hoja seca,
elegía falsa, prólogo
distante a la primavera.

Mientras haya
una mirada serena,
un día que se va yendo
y un recuerdo que se queda.

Mientras haya
colores que a sus ausencias
siguiendo a la luz se marchan,
y siguiéndola regresan.

Mientras haya
unos pasos que se llevan
a Venus, pero dejándose
aquí, divinas, sus huellas.

Mientras haya
memoria que le convenza
a esta tarde que se muere
de que nunca estará muerta.

Mientras haya
trasluces en las tinieblas,
claridades en secreto,
noches que lo son apenas.

Mientras haya
susurros por las estrellas,
Casiopea que pregunta
y Cisne que la contesta.

Mientras haya
tantas palabras que esperan,
invención ya clareando,
amanecer de poema...

Mientras haya
lo que hubo ayer, lo que hay,
lo que venga.

VII y VIII

Más significativa que los retoques de detalle es, en estos últimos textos, la honda transformación por que pasa la estructura total del poema desde las correcciones manuscritas de VIL En la mayoría de las estrofas, el "Mientras haya" no aparecerá ya como encabezamiento. Se pierde así la estricta regularidad que, desde la tercera versión, presentaba el poema merced a los cuatro versos por estrofa (salvo, desde V, la estrofa última) y al golpe fijo del "Mientras haya" en el comienzo de todas ellas, sin excepción. Por otra parte, los "Mientras haya" desplazados del comienzo se ponen a fluctuar ahora delicada y variadamente, buscando su nivel justo en la estrofa. La forma se llena de movimiento y gracia.[27] Como en oculta compensación (oculta, porque el poeta prescinde de toda indicación tipográfica), se lleva magistral-

[27] En VII, terminan en puntos suspensivos catorce de las diecisiete estrofas, incluida la última. Salinas habrá pensado, por un momento, unificar el poema íntegro con esa puntuación, hasta decidirse, en VIII, por otra más neta y sólida.

mente el ritmo del conjunto hacia otro modo de forma estricta. Desde VIII, en efecto, y mediante la supresión de uno que otro "Mientras haya", el poema queda plenamente articulado en cuatro partes —cuatro canciones— de arquitectura análoga: tres cuartetos y un terceto en cada una.[28]

VII, 2. En el tercer verso, "trajinando en alegrías". Luego reemplazado por "trajinantes de alegrías".

3. De VI, 3 venía ya "bosques que sueñan en pontos", donde ese toque clasicista final, *pontos*, se combina tan extrañamente con la lírica personificación de *sueñan*. Con imagen más sencilla y mesurada, VII, 3 corrige: "árboles que se aventuren". En VIII (texto publicado en *Las Moradas*, de Lima), "que se aventuran".

5. "Mientras haya / jazmín, clavel, azucena..." Se indica a mano, para esa estrofa, un cambio de colocación: seguirá, en adelante, a la estr. 3.

6. Al escribir a máquina VII, Salinas ensaya "caprichosa en el arroyo" en lugar de "voluble por el arroyo". En ese mismo texto a máquina, restablece "voluble, por", que se mantiene (suprimida la coma) en VIII.

7. En VII, *alameda*; en VIII, *sauceda*.

8 y 10. *Tranquilamente*, reemplazado por *serenamente* (*serena* se leía en VI, 10, pero de VII, 10 se quita el verso entero "una mirada serena" y se reemplaza con "para un amor una fecha"). Sólo que toda esta estr. VII, 10 acaba por desaparecer. En adelante el poema se reducirá a dieciséis estrofas. El tercer verso de VII, 9, "elegía falsa, prólogo", aparece en VIII, 9 como "falsa elegía, preludio".

12. Al pasar a VII, se introducen cambios en VI, 12, con descuido de la rima en *-é-a*: "pasos que raptan a diosas, / pero dejándose aquí, / inolvidables, sus huellas". En seguida, correcciones a mano —sin que se normalice la asonancia—: "diosas que no están aquí / (pero que aquí se dejaron / eternamente sus huellas)". Nuevo retoque: "...pero se dejaron almas / señaladas con sus huellas".[29] Al advertir la irregularidad de la rima, el poeta anota sucesivamente: "[diosas que] huyen volanderas", "pasan ligeras", "se van ligeras", hasta que todo

[28] El poema empieza por llamarse aún, en VII, "Dia infinito", pero ya en la misma copia a máquina se tacha ese título y se le sustituye por "Confianza".

[29] Sobre *señaladas* una variante ilegible. Entre lineas, sobre *dejaron, dejan [...] alma,* y, encima y debajo de *señaladas*, dos palabras de difícil lección: quizá *refulgente* y *resplandeciente*.

se refunde y aclara en una nueva estrofa manuscrita, que entrará en VIII: "Diosas que pasan ligeras / pero se dejan un alma / mientras haya / señalada con sus huellas".

14. En VII, "las tinieblas"; en VIII, "la tiniebla".

16. Sobre "tantas palabras que esperan", una alternativa difícil de descifrar; tal vez: "...que acuden". De todos modos, no pasará a VIII. El tercer verso de VII, 16, "invención, ya clareando", se retoca en VIII, 15: "invenciones, clareando".

17. En VII el segundo verso decía: "lo que hubo ayer, lo que hay". Con más marcada simetría en VIII: "lo que hubo ayer, lo que hay hoy".

Terminada su labor de corrección, escribe Salinas a mano en lo alto de la primera página de VII: "Enviado a *Las Moradas* / 18.IV.47". La limpia versión siguiente (VIII), última entre las conservadas por el poeta, parece copia del texto efectivamente remitido por él a Lima. ¿Qué debemos pensar de las discrepancias entre el texto publicado y esa copia VIII? Sólo cuando aparezca el original recibido en *Las Moradas* podrá decidirse si son nuevas correcciones del propio Salinas. Los cambios principales aparecen en el título del poema y en la tercera estrofa. En lugar de "Confianza", el texto de *Las Moradas* lleva el simple nombre de "Poema". Y en el cuarto verso de VIII, 3 —"y viento para la vela"—, la revista peruana corrige: "y viento para la selva".[30] Las ediciones posteriores mantienen aquí *selva*,[31] pero restablecen el título de "Confianza".

Leamos ahora el poema, muy uno y muy orgánico a través de las cuatro partes en que se han venido a agrupar finalmente sus líricas enumeraciones:

CONFIANZA

[Estr. 1-4]

Mientras haya
alguna ventana abierta,

[30] Me atendré provisionalmente a la citada copia a máquina: "Confianza", "vela". En *Confianza: Poemas inéditos*, 1955, portada y p. 91; en las *Poesías completas* de 1955, p. 466, y en las de 1956 (cf. nuestra nota 11), se fecha el poema en "Baltimore, 1942-Puerto Rico, 1944". Si llegara a probarse, pues, que "selva" en lugar de "vela" es corrección auténtica y última de Salinas, habría que cambiar asimismo, como fecha final, "1944" en "1947".

[31] *Poemas escogidos*, p. 149; *Confianza. Poemas inéditos*, p. 89; *Poesías completas*, 1955 y 1956, pp. 464 y 452 respectivamente.

ojos que vuelven del sueño,
otra mañana que empieza.

Mar con olas trajineras
—mientras haya—
trajinantes de alegrías,
llevándolas y trayéndolas.

Lino para la hilandera,
árboles que se aventuran,
—mientras haya—
y viento para la vela.

Jazmín, clavel, azucena,
donde están, y donde no
en los nombres que los mientan.

Una a una desfilan esas cosas en que podemos confiar: fuertes, simples, sustantivas, radiantes de sentido y valor. Basta, para amarlas, que las miremos de cerca, como hubiera bastado para las cosas de "Cero",[32] destruidas precisamente por un aviador demasiado lejano —a miles de metros sobre la tierra y la vida—: máquina entre máquinas que sólo obedece, en su mundo abstracto, a instrumentos y órdenes ("él hizo su obligación...").[33] Por lo pronto, desde los primeros versos de "Confianza", la luz del amanecer. Y en la cuarta estrofa, con la belleza de las flores mismas, la de sus nombres. También el poema amanece.

[Estr. 5-8]

Mientras haya
sombras que la sombra niegan,
pruebas de luz, de que es luz
todo el mundo, menos ellas.

Agua como se la quiera
—mientras haya—
voluble por el arroyo,
fidelísima en la alberca.

[32] *Poesías completas*, 1956, pp. 391-403.
[33] *Poesías completas*, p. 393.

Tanta fronda en la sauceda,
tanto pájaro en las ramas,
—mientras haya—
tanto canto en la oropéndola.

Un mediodía que acepta
serenamente su sino
que la tarde le revela.

Del alba al mediodía, en que remata esta segunda canción. Pero un mediodía que, aceptando su ley, consentirá en declinar hacia la tarde. Como en 1-4, también aquí el "Mientras haya..." inicial, al repercutir en las dos estrofas siguientes, baja al segundo verso y luego al tercero. El estribillo, pues, no flota al azar: lo que a primera vista parecía irregularidad caprichosa es fina y meditada variación. En cada una de las cuatro partes, la primera estrofa comienza con un fuerte "Mientras haya"; sigue, en la segunda, otro "mientras haya" —con minúscula— más oculto y apagado, y, en la tercera, un eco final.

[Estr. 9-12]

Mientras haya
quien entienda la hoja seca,
falsa elegía, preludio
distante a la primavera.

Colores que a sus ausencias
—mientras haya—
siguiendo a la luz se marchan
y siguiéndola regresan.

Diosas que pasan ligeras
pero se dejan un alma
—mientras haya—
señalada con sus huellas.

Memoria que le convenza
a esta tarde que se muere
de que nunca estará muerta.

Con el terceto en que culmina esta canción, llega la tarde. Una tarde que se sabe condenada a noche, sí, pero que se sabe también inmortal. El poema ha venido subrayando, en las maravillas del mundo, su tra-

bazón, su originalidad y su permanencia: "Otra mañana", "jazmín, clavel... y... los nombres", "sombras... pruebas de luz", "hoja seca... preludio... a la primavera", "colores que... se marchan y... regresan", "diosas que pasan... pero se dejan... sus huellas". Realidad visible y tangible, o recuerdo, o esperanza y augurio, todo es vida en incesante movimiento y comunicación.

[Estr. 13-16]

Mientras haya
trasluces en la tiniebla,
claridades en secreto,
noches que lo son apenas.

Susurros de estrella a estrella,
—mientras haya—
Casiopea que pregunta
y Cisne que la contesta.

Tantas palabras que esperan,
invenciones, clareando,
—mientras haya—
amanecer de poema.

Mientras haya
lo que hubo ayer, lo que hay hoy,
lo que venga.

Ni siquiera la noche puede ser un final, una nada, y en su seno dialogan, bien despiertas, las constelaciones. Apenas noche: todo está preparando ya el nuevo día. Lo anuncian los trasluces, claridades y "susurros de estrella a estrella"; pero ese anuncio se duplica gloriosamente cuando el camino de la noche al día viene a completarse y fundirse de pronto con el "camino del poema": con ese clarear de palabras, de invenciones, que lleva en fin (estr. 15) al pleno amanecer poético.

En cada una de las tres primeras canciones, el "Mientras haya", sutilizándose de estrofa en estrofa, no alcanzaba a sonar en la última. En el conjunto de "Confianza", es como si el triple silencio acumulado preparase el terceto de la canción cuarta, con su intenso "Mientras haya" definitivo.

De amanecer a amanecer. El giro se ha completado. Y completo queda a la vez el poema que dice su confianza en la perfección eterna del círculo: de lo que es, fue y será.

SOBRE LAS DÉCIMAS DE JORGE GUILLÉN
(APUNTES Y ANTOLOGÍA)[1]

No cábala, sino arquitectura estable: geométricas proporciones conscientemente cultivadas. En siete partes dividía Jorge Guillén su primer *Cántico*, el de la *Revista de Occidente*. En el segundo, el de *Cruz y Raya*, las refunde en cinco, cada una con su título propio: "Al aire de tu vuelo", "Las horas situadas", "El pájaro en la mano", "Aquí mismo" y "Pleno ser". Son las que, ampliadas, aunque conservando sus nombres, aparecen también en el tercer *Cántico*, el de México, y en el cuarto —"primera edición completa"—, de Buenos Aires. En el mexicano, "El pájaro en la mano" comprende a su vez cinco partes; en el argentino, dos, la primera de las cuales reúne todas las décimas del libro (y cada décima es un breve poema autónomo). Resultan entonces cuarenta y cuatro en total, frente a las treinta y seis de 1945, a las treinta de 1936 y a las sólo diecisiete de 1928. Hablo aquí, para empezar, de décimas en sentido estricto, de décimas octosilábicas y aconsonantadas; no de meros conjuntos de diez versos.

Distribución

De una edición a otra, pues, las décimas han crecido en número; y han recibido además tal o cual retoque, y han cambiado de colocación. Pero, leídas atentamente, nos revelan el firme y culto pitagorismo con que el poeta ha combinado dos distintos moldes de estrofa. En las cuatro ediciones ha agrupado en el centro las que obedecen al esquema de rimas de la tradicional espinela (abba:ac:cddc). Así ésta, "A lápiz", publicada por primera vez en el *Cántico* de Buenos Aires:

¿El mundo será tan fino?
¿Le veo por nuevas lentes?
Hay rayas. Inteligentes,
Circunscriben un destino,
Sereno así. Yo adivino
Por los ojos, por la mano

[1] De *Cuadernos Americanos* [1958], con algunos retoques y ampliaciones. Sigo refiriéndome aquí a los cuatro *Cánticos* considerados en ese artículo. Haré una que otra referencia a *Aire nuestro*, aunque sin entrar en el estudio del lugar que la décima ocupa en este nuevo ámbito ni en el novísimo de *Y otros poemas*.

Lo que se revuelve arcano
Bajo calidad tan lisa.
Toda un alma se precisa,
Vale. Tras ella me afano.[2]

Y antes y después de ese núcleo de décimas castizas, coloca las otras: aquellas que, para un oído hecho a las décimas de Calderón,[3] de José Zorrilla, de Rafael Obligado, de Salvador Rueda, suenan a modernas y discrepantes, y dejan una impresión como de final de sonetillo: un solo cuarteto de rima alterna o cruzada (abab), y luego los dos tercetos (ccd:eed).[4] Falta aquí la redondilla final (abba) de la espinela clásica. Ejemplo ilustre de esa modalidad "francesa", no tradicional, "La rosa":[5]

Yo vi la rosa: clausura
Primera de la armonía,
Tranquilamente futura.
Su perfección sin porfía
Serenaba al ruiseñor,
Cruel en el esplendor
Espiral del gorgorito.
Y al aire ciñó el espacio
Con plenitud de palacio,
Y fue ya imposible el grito.

Claro que es, ante todo, ese final en tercetos lo que puede hacer

[2] En *Aire nuestro*, Milán, 1968, p. 246, el segundo verso aparece así mejorado: "¿Lo veo por nuevas lentes?" En 1950, y en una página en blanco de mi ejemplar de 1945, el poeta copió a mano esa estrofa, poco antes de que la nueva edición llegara de la Argentina a México, y le añadió esta reveladora apostilla: "Por ejemplo: Ingres, algunos Picassos".

[3] "Todos hemos partido de las décimas de Segismundo", me dice Jorge Guillén (marzo de 1974).

[4] Comp. el sonetillo de Villaespesa "Yo era un niño..." que Tomás Navarro cita en su *Repertorio de estrofas españolas*, Nueva York, 1968, p. 200 (utilizo aquí: Francisco Villaespesa, "Ritornelos", II, en *Tristitiae rerum*, Madrid, 1918. p. 129). Escojo ése, entre otros sonetillos de la misma época, por las rimas alternas de los cuartetos y por el esquema aab:ccb de los tercetos: "...Siempre en el alma la idea / de ser contigo sincero: / —Mañana, como la vea, / le diré cuánto la quiero... / Y cuando a ti me acercaba, / te miraba, te miraba, / y a hablarte no me atrevía / de aquel tímido cariño.../ Yo era un niño, yo era un niño, / ¡y cuánto ya te quería!"

[5] Su texto se ha mantenido intacto desde 1928. En 1950 perdió su dedicatoria, que recuperó, afortunadamente, en *Aire nuestro*.

pensar en el sonetillo, o —para el lector de otra formación— en el *dizain* de Hugo y Lamartine, de Musset y el Mallarmé adolescente de "La prière d'une mère" (1859):

> Au premier jour, votre ombre immense
> Daigna, Jèhova, trois fois saint,
> Parmi les foudres de vengeance
> D'astres et d'éclairs le front ceint,
> Ouvrir le ciel au premier ange
> Étonné de voir, rêve étrange,
> Lui, si petit, et vous, si grand!
> Les astres naissants se voilèrent,
> Les flots troublés se retirèrent...
> L'immortel s'envola tremblant![6]

"La rosa" es por cierto una décima notable, pero no precisamente una "notable excepción"[7] por lo que hace a la arquitectura de la estrofa. Quien lea con sentido pleno una décima como "Estatua ecuestre" se encontrará, por lo pronto, con la clásica pausa al final del cuarto verso:

> Permanece el trote aquí
> Entre su arranque y mi mano.
> Bien ceñida queda así
> Su intención de ser lejano.

Y en los que siguen, tendrá que distinguir entre el punto y los dos puntos, y verá entonces que los dos puntos del sexto verso, lejos de aislar la pareja que ese verso forma con el anterior, la enlazan (en terceto) con el siguiente:

> Porque voy en un corcel
> A la maravilla fiel:
> Inmóvil con todo brío.

Comprobará, así, que este último punto lleva a hacer de los tres versos finales de la estrofa otro nuevo y cabal terceto:

[6] Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, 1966, p. 166

[7] Robert G. Havard, "The Early *décimas* of Jorge Guillén", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 48 (1971), p. 115. Por lo demás, el estudio de Havard abunda en finas y sugerentes observaciones.

Y a fuerza de cuánta calma
Tengo en bronce toda el alma,
Clara en el cielo del frío.

En fin, estos breves poemas son de viva diversidad, como bien muestra Havard, y no se les hace justicia imponiéndoles unos rígidos principios o fórmulas. Ni es poesía que pueda reducirse a triángulos, cuadrados o círculos, aunque, como toda gran poesía, resista esos y otros ejercicios geométricos. Afirma variadamente su individualidad frente a una amplia tradición —a la cual tampoco hay que simplificar en bloque unitario.

Dinamismo

Contando, en fin, el número de poemas que entran en cada grupo, se podrá observar cómo la distribución perdura en los sucesivos *Cánticos*. En el de la *Revista de Occidente*, cinco décimas cruzadas, siete espinelas y otras cinco cruzadas; en el de *Cruz y Raya*, siete, dieciséis y siete, respectivamente; en el de México, diez, dieciséis y diez; en el de Buenos Aires, diez, veinticuatro y diez: en cada caso, dos grupos iguales de décimas cruzadas, como un par de alas simétricas a uno y otro lado de las décimas tradicionales.

Y no nos despiste la tradición. Esas espinelas no son de Vicente Espinel ni son las de *La vida es sueño*. En manos del gran poeta de hoy los moldes clásicos se remozan tan inevitablemente como los viejos temas o la vieja sintaxis. La décima se ha puesto aquí en movimiento. Bajo su limpia superficie metálica fluye, a veces casi con la soltura y sencillez de la conversación, a menudo en una continua sorpresa de rupturas y encabalgamientos, el canto originalísimo de Jorge Guillén. Décimas, sí, pero con qué cambio de signo. Ya no se reconoce el latido del metrónomo calderoniano. Ya no hay pausa regular al final del cuarto verso, que puede ahora enlazarse fuertemente con el quinto ("La lentitud invasora / De la siesta...", "...manso / Discurrir de una armonía", "...¿El cielo / Guarda esbelta esa figura...?") borrando así el contorno de la redondilla inicial. Ya resultan normales los versos que terminan en la palabra inacentuada, en artículos y preposiciones sobre cuyas rimas pasa el sentido volando —y la lectura debe salvar entonces, con exacto ritmo y entonación, la individualidad de cada octosílabo:

Luego de escondida por
El tacto...

Gracias se deslizan por
El puro nivel del hielo...

Hasta convertirse en... el
Más allá...

Que muda todo sol en
Luz serena...

Es lo que ocurre en muchos otros poemas de *Cántico*, de metro alerta e innovador. Véase, para muestra, cómo el último alejandrino de "Siempre aguarda mi sangre", si ha de leerse en dos hemistiquios, nos hace transportar del segundo al primero la palabra *en*: "La cumbre de la cumbre en silencio: mi estupor". Más atrevido aún, entre los endecasílabos de "Sol en la boda", este cuarteto:

Tanta existencia es fe: serán. Felices
Serán de ser: se aman. ¡Oh delicia
Desde la voluntad a las raíces
Últimas! El sol las acaricia.

Para la rima, *raíces* pertenece al tercer verso de la estrofa; para el metro, cede su sílaba final al verso siguiente.

Por otra parte, el claro patrón de la décima se complica con lujos de rima interior. Así en "Profunda velocidad": "...La longitud del camino / Por el camino. ¡Qué fino!" Así en ese "Paraíso regado" (no ya espinela, sino décima cruzada) que Ruth Whittredge, con mucho acierto, ha escogido como ejemplo de evocadora y penetrante acumulación de notas sensoriales:

Sacude el agua a la hoja
Con un chorro de rumor,
Alumbra el verde y lo moja[8]
Dentro de un fulgor. ¡Qué olor
A brusca tierra inmediata!...

Y a cada instante, juegos de desdoblamiento e intercalación. En

[8] Hasta la edición de 1950, inclusive, "le moja".

"Bella adrede", cielo y aurora, móviles y coloridos, se oponen desde los paréntesis a la impasible figura central de Galatea; en "Verde hacia un río", la descripción —en tercera persona— de ese descenso lento y feliz a través de una masa de follaje y gorjeos, se combina con la primera persona, la del poeta, y con la segunda, la de un "tú" a quien él exhorta y dirige.

Guillén se complace en recordar, a propósito de los modernos retoques a los metros tradicionales, el ritmo inquieto que el romance cobra ya en manos de Rubén Darío, el Rubén de los *Cantos de vida y esperanza* ("Por el influjo de la Primavera"). Bien vemos que, en la compleja fisonomía de las décimas de Guillén, esa arritmia no es sino un rasgo entre otros. Por añadidura, los rigurosos lindes de la décima multiplican la acción de todos ellos. El pensamiento se concentra, corre, salta. Hay mucho que decir en sólo diez versos, y el espacio no alcanza para entrar en explicaciones. "Brevedad: yo me he jugado la vida a esta carta", he oído decir al poeta. Todo trabaja en la brevedad de cada décima; todo vibra. A cada incitación de los esquemas clásicos, una respuesta nueva: no forzada, pero inesperada. Es éste, en suma, el mismo Guillén que, frente a las naturalezas muertas, llamará epigramáticamente a la suya "Naturaleza viva". Es el mismo que dedicará a Dámaso Alonso —el de la *Oscura noticia*— su propia "Clara noticia".

TRADICIÓN

Por lo demás, un largo ejercicio de afinamiento y variación, antes y después de Rubén Darío, ha preparado el terreno. Los estudios de Dorothy Clotelle Clarke, y la sabia *Métrica española* de Tomás Navarro, y su *Repertorio de estrofas españolas*, permiten recorrer las sucesivas etapas: la emancipación de la redondilla, el predominio de la abrazada (abba) sobre la cruzada (abab), su auge y su ocaso en la comedia de los Siglos de Oro. De pronto, antes de 1600, aparición y rápido triunfo de la espinela: dos redondillas abrazadas y dos versos de enlace entre una y otra. La comedia consagra también ese triunfo. Lope da más de una vez, y en verso y en prosa, testimonio de su favor creciente en las tablas. Al dedicar *El caballero de Illescas* a Vicente Espinel (*Parte catorce de las Comedias* de Lope de Vega Carpio, Madrid, 1620), atribuye al poeta de Ronda el haber inventado, no sólo "las cinco cuerdas del instrumento que antes era tan bárbaro con cuatro", sino esa déci-

ma de nueva forma, "composición suave, elegante y difícil, y que ahora en las comedias luce notablemente, con tal dulzura y gravedad, que no reconoce ventaja a las canciones extranjeras". El *Laurel de Apolo* celebra también las "dulces, sonoras espinelas". En la citada dedicatoria al poeta andaluz, Lope, lector voraz, añade que unas décimas parecidas ha hallado él mismo en francés, "escritas por el señor de Malherbe" (parecidas, nada más: Lope señala la diferencia, en la rima del quinto verso, y, en efecto, no veo que el minucioso catálogo de estrofas francesas de Ph. Martinon incluya, entre los *dizains* de Malherbe, ninguno que se ajuste del todo a las rimas de la espinela).[9] La preceptiva lopesca da un paso más allá, e intenta definir el papel que conviene a las décimas, frente a los demás metros, en la economía sentimental de la comedia española. "...Son buenas para quejas", dice el *Arte nuevo*. Pero los críticos se han quedado perplejos ante esas *quejas*. ¿Monólogo quejumbroso? ¿Diálogo entre amantes que se quejan o recriminan? Para lo uno y lo otro sirve la décima en el teatro del propio Lope, y, como era de esperarse, Morley y Bruerton han contrastado estadísticamente los dos oficios.

No sólo en el teatro es donde se afirman victoriosas las espinelas, aunque tan natural resulte hoy asociarlas con escenas culminantes de *La Estrella de Sevilla* y, sobre todo, de *La vida es sueño*. Navarro muestra cómo Góngora y Quevedo cultivan la nueva estrofa para sus epigramas, contra las dobles redondillas que para los suyos prefieren un Lope, un Trillo y Figueroa, un Antonio de Solís, y cómo seguirán utilizándola los humoristas del siglo XVIII, mientras que la poesía neoclásica más ambiciosa le cierra, en España, las puertas. También apunta Navarro, para entonces, el "mayor arraigo de la décima clásica entre los poetas de América". ¿Y no es en la poesía popular americana donde sigue justamente floreciendo? Abramos los cancioneros de los distintos países hispánicos, y ahí se nos aparecerán: desde el atildado *pastiche* de Calderón hasta la estrofa tan incierta y desfigurada que es preciso quitarle laboriosamente las incrustaciones —redondillas sueltas, versos de romance— que se les han ido agregando con el tiempo. La décima atravesará, con irregular impulso, la época romántica. Irrumpirá en la poesía gauchesca, incluida la pulcramente académica de Rafael Obligado. Declamará en "Almafuerte". Fluirá sin estorbo

[9] Más detalles sobre la historia del *dizain*, en el artículo de Havard, pp. 113-114. Pero Guillén hace partir su propio interés en la estrofa francesa —y su deseo de imitarla en español— de sus lecturas de Mallarmé y Valéry.

en los momentos blancos o zorrillescos del premodernismo (también en los versos juveniles de Darío).[10]

Y no interrumpe su canto en la poesía popular de toda América. El patriota ingenuo de cada país tendrá así ocasión de exaltarse ante ese común legado, y de deleitarse buscándole —y hallándole infaliblemente— su nota nacional y diferenciadora: la "suya", la exclusiva. Los argentinos Julio y Julio Carlos Díaz Usandivaras dedican, en su *Folklore y tradición* (1953), largos párrafos de alabanza a "esa estrofa de nuestra literatura, gloria del parnaso, que es la décima criolla". Y no se diga por despreciar a nadie.

> Lo que tiene la décima española de excelencia retórica... lo tiene la nuestra en musicalidad, en colorido, en descripción rítmica y sonora. Los argentinos, en sus décimas, han volcado una emoción fresca, intensa y vibrante, de un sabor especial... Nuestra décima es sinónimo de bizarría, de belleza, de altivez. Pero es a la vez dulce y melancólica.

[10] Ya en los Siglos de Oro, la acostumbrada pausa del cuarto verso no siempre acompaña el final de la oración. Lo que puede terminar ahí es un complemento adverbial, como en esta espinela de Góngora: "De un monte en los senos, donde / daba un tronco entre unas peñas / dulces sonorosas señas / de los cristales que esconde, / Eco, que al latir responde / del sabueso diligente, / condujo..." (*Obras completas*, ed. Millé, Madrid, 1956, p. 324; son versos de 1603). Comp. "Por la estafeta he sabido / que me han apologizado; / y a fe de poeta honrado, / ya que no bien entendido, / que estoy muy agradecido..." (*Obras*, ed. cit., bajo "Letrillas atribuibles", p. 420). Una simple coma puede cerrar la redondilla —toda ella un complejo sujeto gramatical—: "Un Conde prometedor, / que Portugal dio a Castilla / (tal conociera su Villa / como conozco su flor [juego con *Villaflor*]), / me remite a vos, Señor..." (*Obras*, ed. cit., p. 402). O puede cerrar el cuarteto inicial en cuanto prótasis de una oración hipotética: "Cuando no sea ['si no fuere'] a la malicia / del vulgo, en todo ignorante, / la satisfación bastante / de tu gracia, y mi cudicia, / defenderá mi justicia / un Doctor..." (*El doctor Carlino*, II, en *Obras*, ed, cit., p. 851). Parecidas variaciones de ritmo hallaremos, y con creciente frecuencia, en poetas de los siglos XIX y XX. En una décima de Obligado ("Bajo el ombú corpulento...", en su *Santos Vega*) los complementos adverbiales ocupan los ocho primeros versos. Por otra parte, ya el juvenil Rubén Darío de *Epístolas y poemas*, 1885, se atreve a fuertes encabalgamientos entre los versos cuarto y quinto (en cada caso, cito también el sexto): "mujeres de la comarca / que su poderío abarca; / y ante el viejo de Bagdad..." (en *Poesías completas*, ed. Méndez Plancarte y Oliver Belmás, Madrid, 1967, p. 407); "frente a Alí; la mora, fiel / a su amado, está con él / y sollozando se agita" (p. 434); "tomaron la ansiada senda / del oasis. La hermosa tienda / los esclavos levantaron" (p. 435); "¡Y qué de ricos olores / saltando de surtidores / como lluvias de diamantes...!" (p. 438). Omito otros ejemplos de hacia la misma fecha. ¡Si ya tres años antes, en dos décimas de "El libro" (las que comienzan "Lleno de astros..." y "El libro males destierra...", en *Poesías completas*, ed. cit., pp. 33 y 41) utilizaba el precoz versificador esos enlaces entre el cuarto verso y el siguiente!

A cada uno lo suyo, pues; pero a lo nuestro, a la incomparable décima criolla, el elogio máximo: el de la divina coincidencia de los opuestos. El discurso prosigue, vertiginoso:

> Y siendo la décima baluarte de las letras autóctonas, vuelvo a sugerir se la declare escudo de nuestra literatura, es decir, *estrofa nacional.* De tal suerte, tendría su personalidad definida, y habríamos sentado un testimonio que nos acreditaría identidad en el concierto de las letras universales.

Metro tan popular no se atrae el favor de los modernistas, aunque sí lo cultiva Lugones, y, con más novedad, Herrera y Reissig. Pues Herrera introduce en él una curiosa herejía: el hacer rimar, en el primer verso de la estrofa y en el cuarto, una palabra consigo misma; véase este cuarteto de "Tertulia lunática", cuyo léxico suena ya a pesadilla de Palés Matos:

> Canta la noche salvaje
> sus ventriloquias de Congo,
> en un gangoso diptongo
> de guturación salvaje.

Las décimas de la "Desolación absurda", en *Los maitines de la noche* del poeta uruguayo, utilizan el mismo artificio de rimas:

> Es la divina hora azul
> en que cruza el meteoro,
> como metáfora de oro
> por un gran cerebro azul.

Nótese cómo vuelve, en cambio, a la rima tradicional esta "Versión inefable" de Juan José Domenchina (en *El tacto fervoroso*, 1930), que es por lo demás una tardía y flagrante imitación de Herrera y Reissig:

> ¡Cuánta angustia soterrada!
> Perennízase el coloquio
> vital en un circunloquio
> que no quiere decir nada.
> De la huesa agusanada
> el hipérbaton latino
> surge, ecoico: desatino
> que gongoriza verdad
> y postula eternidad
> de ceniza al ser divino.

Hacia los tiempos mismos de Guillén —desde los de *España, Índice, Verso y Prosa, Revista de Occidente*...— la décima revive en los nuevos poetas, con paso más tradicional en un Fernando Villalón o un Gerardo Diego, más finas y nerviosas en Cernuda. La América postmodernista venía prodigándolas también; bastará recordar las tan felices de Fernández Moreno, cuya fácil vena reaparece en el Francisco Luis Bernárdez de las "Canciones marginales a Antonio Machado". Graves y concentradas, en cambio, las de Villaurrutia: dos de sus "Nocturnos", las diez "Décimas de nuestro amor" y las otras diez de la llamada precisamente "Décima muerte" (creo que con ese Villaurrutia se enlazan luego genealógicamente las décimas de Guadalupe Amor). Del andaluz Antonio Aparicio —el de la *Fábula del pez y la estrella*— una "violeta" de antología, precisamente la bella antología de José Luis Cano.

Si en las últimas décadas del siglo XVIII, y en las primeras del XIX, variados experimentos métricos habían ya hecho mella en la vieja estrofa, las transformaciones han continuado en el XX. Ya no nos sorprende que tal o cual par de versos remate en palabras esdrújulas, como esas *clámides* y *pirámides* en uno de los largos poemas en décimas del cubano Andrés de Piedra-Buena (*Lápida heroica,* 1927); y llenos de originalidad y gracia resultan, en los *Epigramas americanos* de Enrique Díez-Canedo, los dos esdrújulos que rizan burlescamente el perfil de "Plaza Matriz":

Has de estar calenturienta,
porque un rascacielos cínico,
como un termómetro clínico,
la fiebre te mide y cuenta.

Ni apenas percibimos, entre las muchas décimas ortodoxas con que Alfonso Reyes traduce y amplía en su *Panal rumoroso* la fábula de Bernard de Mandeville, este cuarteto final de rimas alternas:

alzan fábricas de ciencia,
torre, barco, muro y puente,
o al menos su equivalencia
aunque en orden diferente.

A toda clase de retoques, en fin, se ha sometido modernamente la décima en cuanto a la medida del verso: de siete sílabas en el cubano Pichardo Moya, de once en *El Arca* y *Las estrellas* de Bernárdez (y cla-

ro está que, en este segundo caso, los cinco versos iniciales de la ancha décima se perciben como un arranque de soneto). Más nos importan, por lo que se refiere a Jorge Guillén, las décimas en versos de nueve sílabas. Abundan en las *Odas* del boliviano Franz Tamayo (1898), donde imitan con crudeza el tono más ampuloso del romanticismo francés, con raros pormenores de puntuación —igualmente afrancesada, sin duda— y con violentas diéresis y sinéresis que hacen aún más tambaleante la marcha del eneasílabo:

> Ese gran fuego, esa densa agua
> Que brotan y caen a la vez;
> Ese Nïágara hecho fragua,
> Que apenas es humo tal vez;
> La sombra, la fosforescencia...
> ¡Oh es una celeste demencia!
> Semeja un cráneo colosal
> Del cielo el gran techo redondo,
> En cuyo tenebroso fondo
> Delira un cerebro infernal.

También por sus rimas se atienen estas décimas estrictamente al modelo francés.

VARIACIONES

En el tercer grupo de poemas de *Maremágnum*, siete décimas en eneasílabos acompañan puntualmente a otras tantas en octosílabos. Si el lector afina el análisis, comprobará cómo el poeta distribuye, con plan muy exacto, las dos familias de décimas, equilibrando además las rimas alternas con las cruzadas. Oigamos una de esas nuevas, *clamorosas* décimas de eneasílabos, "Vía nocturna", con rima abab en el cuarteto:

> El despertar, una estación,
> Y mi cuello, casi torcido,
> Niebla, puntos rojos, carbón.
> Vaga el vivir en un olvido
> Con sorda paz indiferente:
> Yo no soy yo para esta gente.
> ¡Amables murmullos espesos
> De tanto vagón por la vía

Que se sume en noche no mía
Mientras me enrosco entre mis huesos!

Del mismo modo que en las décimas octosilábicas de *Cántico* y *Maremágnum*, así también en las eneasilábicas el cuarteto de rima alternada anuncia siempre un final en dos tercetos. Esa norma de Guillén no rige, desde luego, para otros poetas. El sevillano Juan Sierra combina el cuarteto cruzado con un final de espinela. Su poemilla de "La pastora" se abre, en efecto, con rimas alternas:

Dobla junio su aire triste
con un silencio de amores,
cuando tu amor se reviste
de verde, almendra y rubores.

Los dos versos que siguen ("¡Ay, qué añejos resplandores / los de esa luz precursora...") ya forman el característico puente —el de la décima española usual— hacia el nuevo cuarteto, y éste, a diferencia del anterior, será de rimas abrazadas:

...de la noche! Allí, Pastora,
hueco de afán, sólo quiero
la niñez de tu sombrero,
el romance de tu flora.

Esquema opuesto, el de una décima de Adriano del Valle ("Te adoran orbes enteros, / paralelos, meridianos...") que empieza con cuarteto abrazado y termina con dos tercetos; pero aquí ocurre, además, que la rima final de los tercetos —*balleneros, guerreros*— los enlaza con el cuarteto, dando al conjunto una como vaga unidad de espinela. También Emilio Prados, en una "Canción" ("Límpida el agua, se olvida...") de su *Mínima muerte*, hace repercutir la primera rima del cuarteto en tres versos de la sextilla, que se aparta tanto del final de espinela como del final en tercetos. Prados ha ido ciertamente más allá en sus retoques. En una décima que acaba en tercetos, ha reemplazado con una quintilla el cuarteto inicial, de donde resulta una estrofa de once versos: la *undécima* o *pradina*, como proponía llamarla Gerardo Diego. Más regulares son las décimas de cuarteto cruzado en Domenchina (comp. "Perfecto, para la muerte", en la breve antología que Enrique Díez-Canedo pone como "Epílogo" a la voluminosa del propio Domenchina) y en Ramón de Basterra, de versifica-

ción y sintaxis que rozan a veces las de Guillén, como en el brioso comienzo de sus "Mocedades":

Y fue el mundo la sorpresa
pueril, que en los ojos brilla
y que gusta al labio y pesa
la mano. Gran maravilla.
Las ventanas, los senderos,
conocieron sus primeros
transportes...

Etc. Pero el escritor formado en lecturas anteriores debe sentir como sospechosa la presencia del cuarteto alterno. No creo sea casualidad que el madrileño Jorge Santayana, puesto a traducir al inglés la "Estatua ecuestre" de Guillén, transforme su rima cruzada en abrazada, como volviendo por los fueros de la tradición:

Motion stays suspended here
'Twixt its starting and my hand,
Tightly braced the paces stand
Well planned for a far career...

(con esa *career*, tan extraña aquí, calcada sobre *carrera*).

Guillén se complace en juegos aún más atrevidos. Encabeza su "Rosa olida" con un cuarteto de rimas abrazadas, compuesto de octosílabos y pie quebrado (el habitual, el de cuatro sílabas; en otro poema, "Un Montealegre", introducirá un bisílabo):

Te inclinaste hacia una rosa,
Tu avidez
Gozó el olor, fue la tez
Más hermosa.

Y viene luego una sextilla cuyo metro evoca las coplas de Manrique, aunque las rimas se apartan de ese modelo, como se han apartado a menudo en la poesía española de los dos últimos siglos:

Y te erguiste con más brío,
Más ceñida de tu estío
Personal,
Para mí —sin más ayuda
Que una flor— casi desnuda:
Tú, fatal.

En una misma página del *Cántico* de 1950, los diez versos de "Fe" mezclan, con la mayor libertad en las rimas, el octosílabo y el pie quebrado, y los diez de "Ciudad en la luz", también con pie quebrado, forman una curiosa décima invertida. En efecto, la sextilla —por lo demás, sin el usual ccd: eed— ha pasado aquí a primer término: trasposición que recuerda la conocida travesura de Verlaine contra la forma consagrada del soneto.

SEXTILLAS

Con ese brinco a lo alto de la estrofa, la sextilla alcanza su máximo de autonomía. Ya la insinuaba hasta cierto punto, en la espinela clásica, la pausa habitual del cuarto verso. Y una estrofa como la "hernandina", la de José Hernández, la de Antonio Lussich, la del *epigrama americano* que Díez-Canedo dedica a Valéry Larbaud "pensando en Ricardo Güiraldes":

Se fue. Ya no es más que sombra.
Montó en su pingo pampeano.
Solo se fue por el llano:
dejó atrás rancho y potrero
y en el último lindero
nos dijo adiós con la mano,

¿no ha podido parecer, con su primer verso sin rima, como arrancada de una décima?[11] En Guillén, un inequívoco aire de familia enlaza asimismo las sextillas finales de décima cruzada y las sextillas independientes. También éstas tienden al eneasílabo. La estrofa había ya atraído al cubano Federico de Ibarzábal ("Prólogo", "Pax" y "Deslumbramiento", en *Una ciudad del trópico*, 1919) y al joven Pablo Neruda de *Crepusculario*:

[11] Comp., en contra, Emilio Carilla, *La creación del "Martín Fierro"*, Madrid, 1973, cap. 10, "La métrica", y principalmente pp. 190-198, "La sextilla". En su minuciosa y hasta sarcástica argumentación, el autor prefiere asociar la estrofa predilecta del *Martín Fierro* con la llamada "bermudina": en los dos casos, sin rima el primer verso; en la bermudina, además, el quinto ("La luna en el mar riela... / y ve el capitán pirata... "). Carilla afirma el parecido con prudencia: "No pretendo sentar la tesis de que la estrofa hernandiana deriva de allí. Solamente quiero mostrar alguna semejanza vaga, dentro de características que ligamos a la época y, sobre todo, a la métrica romántica" (p. 192). En el terreno de las vagas semejanzas, y situando estas relaciones en el ambiente de libertad métrica grato a los románticos, creo que tampoco resulta idea descabellada la de la afinidad entre la sextilla de Hernández y la décima.

En esta hora en que las lilas
sacuden sus hojas tranquilas
para botar el polvo impuro,
vuela mi espíritu intocado,
traspasa el huerto y el vallado,
abre la puerta, salta el muro...

Pero no se nos vienen a la memoria estos versos cuando pensamos en la poesía más lograda de Neruda, en tanto que sí incluimos en la zona más brillante de la obra de Guillén eneasílabos como los de "La Florida", de *Cántico,* en siete sextillas agrupadas por parejas al comienzo y al final, con un núcleo de tres estrofas en el centro (en conjunto, pues: dos, tres, dos). Cuesta no citar el poema íntegro, sino sólo el fulgurante par de sextillas en que culmina y concluye:

¡Tiempo todo en presente mío,
De mi avidez —y del estío
Que me arrebata a su eminencia!
Luz en redondo ciñe al día,
Tan levantado: mediodía
Siempre en delicia de evidencia.

¿Pero hay tiempo? Sólo una vida.
¿Cabrá en magnitud tan medida
Lo perennemente absoluto?
Yo necesito los tamaños
Astrales, presencias sin años,
Montes de eternidad en bruto.

Muy otras, en cambio, las sextillas de "Estación del Norte", también en *Cántico*, y ya tan afines, por sus imágenes y su ritmo, a "Vía nocturna". Afines; sólo que en "Vía nocturna" un cúmulo de dislocadas sensaciones se comprimen, instantáneas, en la estrofa única, mientras que en "Estación del Norte", a lo largo de siete sextillas, el péndulo de la lírica meditación ha podido oscilar holgadamente entre polos opuestos, entre "El mundo se inclina a su muerte" y "No, no, no. Vencerá la Tierra, / Que en firmamento nos encierra: / Ya al magno equilibrio nos suma". De todas maneras, es este poema de Guillén, fuerte y abrupto (con su golpe de sorpresa en el primer verso, en la primera palabra: "Pero la brutal baraúnda..."),[12] uno de los va-

[12] La "baraúnda" vuelve a resonar en otra décima en eneasílabos, "Temporal" (*Aire nuestro*, p. 1.635), también en final de verso —es decir, también como palabra

rios que, desde la "fe de vida" de *Cántico*, preludian ya dramáticamente el turbio "tiempo de historia" de *Clamor.*

portadora de rima. Y aquí se opone asimismo a una nota última de esencial equilibrio: a ese "algo", invisible y promisorio, que, resistiéndose al empuje del temporal, "para más tarde me da cita".

ASÍ QUE PASEN TREINTA AÑOS

(LORCA 1936-1966)

El crimen fue hace treinta años. Ya podemos desenredar de modas y de famas a Federico García Lorca. Ya podemos amar o no amar su poesía sin miedo a los espejismos del primer deslumbramiento. Pero ¿es posible no amarla?

Lorca prorrumpe en las letras españolas con unas páginas que son a veces, todavía, como ejercicios de versificación, y son ya, mucho más a menudo, ejercicios de magia. Y en seguida ¡qué crecer, qué portentosa velocidad de crecimiento! Si todo gran poeta viene de muy lejos, lo pasmoso en Lorca es la rapidez y aplomo con que una insondable sabiduría de pueblo —hecha esencia, llama, canción— llega a combinarse en él con el arte más reflexivo y complejo. Todos sabemos cómo se superponen y entrelazan, en el *Romancero gitano*, capas y más capas de sentido y sugestión, que ningún análisis agota. Imperiosa y deliciosa manera de darnos y de exigirnos. Hay que estar alerta. Veamos un par de mínimos ejemplos de esa ciencia clarísima.

Alerta. En la clásica *Canción a las ruinas de Itálica* la flor del jaramago aparece como un trazo amarillo para destacar lo ruinoso de las ruinas. Pues bien: esa flor es, en uno de los desesperados arrebatos de Yerma, poderoso símbolo de vida. "Las gentes dicen —exclama Yerma— que no sirven para nada. *Los jaramagos no sirven para nada*, pero yo bien los veo mover sus flores amarillas en el aire". La anónima *Epístola moral a Fabio* describe en tres versos magistrales el morir de las estaciones del año. Uno de ellos: "El otoño pasó con sus racimos". El García Lorca del *Llanto* prolongará ese otoño hacia el futuro: "El otoño vendrá con caracolas, / uva de niebla". Racimos: uva de niebla. Pero el ritmo perdura, bien reconocible: "El otoño pasó con...", "El otoño vendrá con...", y el lector alerta, percibiendo lo común, apreciará mejor lo admirablemente distinto.

Ése es, diríamos, Lorca frente a sus poetas leídos y amados. ¿Y Lorca frente a Lorca? Es fácil que el lector perezoso se deje acunar por el obsesivo "A las cinco de la tarde" (y luego: "¡Ay, qué terribles cinco de la tarde! ¡Eran las cinco en todos los relojes! ¡Eran las cinco en..."). El perezoso rumiador de endecasílabos esperará —mecido pasivamente por el hábito— algo como: "Eran las cinco en punto de la tarde". Pero el poeta, con el cambio de una sola palabra, da un poderoso desarrollo y vuelco a la imagen de la hora en *punto*, y nos dice:

"¡Eran las cinco *en sombra* de la tarde!", y nos despeña por ese abismo de sombra.

¡Qué alerta el propio Lorca! En poesía que mueve esas volcánicas masas de inspiración ¡es tan fácil resbalar, sucumbir a las tentaciones de lo informe, ser abrasado por el fuego que se tiene en las manos, como escribe el mismo García Lorca a su amigo Gerardo Diego! Lo vemos a cada instante al borde de la perdición, de la fatalidad, de la auto-academia. Pero Lorca sonríe —con esa su grave y ancha sonrisa de simpatía— y vira maravillosamente hacia conquistas nuevas. Cada quiebro de su itinerario, cada triunfo, le hace ser más y más él mismo. Así nos va dando, del *Libro de poemas* al *Poema del cante jondo*, de las primeras y ulteriores *Canciones* al *Romancero gitano*, de *Poeta en Nueva York* al *Llanto*, de sus seis admirables poemas gallegos al *Diván del Tamarit*, en sorprendentes contrastes y fusiones, su poesía refinada y salvaje, de arabesco y grito. Imposible detenerse. *Plus ultra*. La flecha de una inspiración ardiente y lúcida traspasa todas las circunstancias, todos los *ismos*. Andalucismo, hispanismo, popularismo, superrealismo no son, por cierto, materia que él eluda con elegancias de Artista desdeñoso. No teme materia alguna, circunstancia alguna, *ismo* alguno. Se les acerca de frente; se apodera de ellos, y hace de ellos otra cosa.

Así, también, si ha podido señalarse que en sus tanteos iniciales en el ambiente teatral madrileño un Eduardo Marquina significa para él más que un Jacinto Benavente, no haya temor de que Lorca —poeta y dramaturgo de verdad— se quede en Marquina. Su sueño no podía reducirse a llevar a la escena unos juegos de espuma verbal más o menos zorrillesca. Y cuando, con los años, el premio Nobel de literatura empieza a convertirse, sobre la obra de Benavente, en una vieja condecoración herrumbrosa, descubrimos que Lorca no se había equivocado; que Marquina señalaba para él una dirección, no un término. Siempre *plus ultra*, más allá. Más allá de Marquina, había que volver, en el tablado, por los fueros de la poesía, que Lorca no hubiera podido hallar nunca en el teatro de Benavente.

En la poesía y en el drama, y hasta en la vida misma de los escritores españoles durante esos años que precedieron a la República, Lorca es un río de alegría y de felicidad contagiosa. Sólo que las aguas del río arrastraban también riquezas ocultas de muy otra índole. Son las que llegan a nosotros, desbordantes, con *Poeta en Nueva York*. La ciudad sentida como laberinto, como telaraña letal, como atroz caleidoscopio, como vidrios que estallan contra la piel, contra los ojos del con-

templador, como destrucción y podredumbre implacable. "Danza de la muerte", se llama uno de esos poemas, y es en efecto una fúnebre pesadilla el cuadro de la ciudad inhumana donde "la vida no es buena, ni noble, ni sagrada": la inhumanidad misma hecha cosmópolis. Y desde el primer choque, desde el primer verso, la inhumanidad hecha cosmópolis asesina al poeta.

Pero, una vez más, cuidado con quedarnos en las circunstancias. Sigamos la flecha inspirada y ardiente, y la veremos atravesar la ciudad de carne y hueso en que a Federico García Lorca le ha tocado vivir, y la veremos clavarse —mucho más allá— en el corazón del inhumano mundo moderno, en la universal ciudad doliente, condenada, sí, porque "la aurora llega y nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible". Y el nuevo poeta asesinado puede por eso mostrarnos sus propias heridas, abarcar con un ademán el frío infierno sin aquí ni ahora, y decirnos con simplicidad terrible: "Éste es el mundo, amigos, agonía, agonía, agonía".

¿Es posible que se haya hablado de este libro como de un mero paréntesis o un experimento fallido? Es obra genial de un poeta que sabe modelar con tan penetrante minucia el dolor y la cólera en las formas de la embriaguez como en las de la clarividencia. Lamentación e imprecación que también nos iluminan y nos dirigen mientras esperamos, bajo la tormenta de inhumanidad, lo que el poeta anuncia como "la llegada del reino de la espiga". Pero tampoco aquí puede detenerse Lorca. El poeta avanzará y se elevará hasta la suprema orquestación del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, la más grande elegía moderna en lengua española. Y otra vez, adelante. La flecha sigue su vuelo y se transportará al núcleo mismo del alma —alma en pena— del poeta; de los arrabales del dolor, al dolor, pura y simplemente: dolor total, sin circunstancias. Será el momento de su *Diván del Tamarit*.

Antes —y en una rápida sucesión de victorias— del poeta ha brotado vertiginosamente el dramaturgo. La poesía no es para Lorca *lo otro* de su drama; es el nervio de su drama. Y al revés: tomada en conjunto su obra poética, se nos da como un espléndido florecer de visiones en un árbol de drama. Aquella época de *Así que pasen cinco años*, de la *Zapatera*, de *Bodas de sangre*: qué sorprendente aparición de un nuevo teatro español cargado de lirismo. Qué fiesta de gracia y simpatía, y qué virtualidades de gran tragedia. Eran sobre todo notas de simpatía y gracia, de fuerza y generosidad, las que, en nuestra admiración de entonces, trasladábamos fácilmente a la persona misma del poeta.

Pude ver y oír a Lorca cuando, en una lejana ciudad del sur (no el sur de los Estados Unidos, sino el sur del mundo), dirigía él su *Zapatera prodigiosa* y remozaba triunfalmente una comedia de Lope, mientras colaboraba con el poeta argentino Ricardo Molinari en su *Rosa para Stefan George* e iniciaba a sus amigos escritores en la triple doctrina estética de la musa, el ángel y el duende. Por esos tiempos, alguien le preguntaba en Montevideo: "¿Por qué escribe?", y Lorca respondía, con maravilloso simplismo: "Lo hago para que la gente me quiera; nada más que para que me quieran las gentes he hecho mi teatro y mis versos, y seguiré haciéndolos, porque es preciso el amor de todos". Pero Lorca no busca el amor de las gentes adulándolas con ñoñerías. Cada vez se exige más a sí mismo, y en ondas cada vez más ambiciosas va explorando y ensanchando su mundo de tragedia.

Porque su *plus ultra* es ahora un frenesí de tragedia. Su lírica misma llega a cumbres de tensión dolorosa, en soberbia arquitectura musical, como ese *Llanto* sin par por el torero sin par, y converge en el puro sollozo del *Diván del Tamarit*. Reléase esta "Casida del llanto", modelada, con exquisita lentitud, en tres breves estancias alucinantes:

He cerrado mi balcón
porque no quiero oír el llanto,
pero por detrás de los grises muros
no se oye otra cosa que el llanto.

Hay muy pocos ángeles que canten,
hay muy pocos perros que ladren,
mil violines caben en la palma de mi mano.

Pero el llanto es un perro inmenso,
el llanto es un ángel inmenso,
el llanto es un violín inmenso,
las lágrimas amordazan al viento,
y no se oye otra cosa que el llanto.

Y se suceden entonces también los dramas más descarnadamente trágicos, *Yerma, Doña Rosita* —síntesis todavía de ternura y de mortal desconsuelo— y luego esa *Casa de Bernarda Alba*, portentosa concentración: negro sobre blanco, gris sobre gris. Y quién sabe qué esplendor de locura trágica nos depararía aquella *Destrucción de Sodoma* que anunciaba Lorca poco antes de morir; quién sabe qué geniales variaciones vendrían a agregarse a ese tema obsesivo de la vida, la

pasión, el canto, sofocados por la mano múltiple de la muerte: esa mano ciega que en 1936, y en Granada, "en su Granada" —como saltando diabólicamente de la obra trágica de García Lorca a su vida—, buscará, absurda y estúpida, al propio Federico. Lo buscará a tientas, lo atrapará, lo quebrará "como caña de maíz".

Hace treinta años que se ha roto esa gran voz. Ponernos a calcular qué ha perdido la poesía perdiendo en flor a García Lorca es preguntarnos, con evidente pero inevitable insensatez, qué nos hubiera dado un Lorca —o un Garcilaso, o un Keats, o un Leopardi— si hubiesen alcanzado la edad de los poetas patriarcales: un Víctor Hugo, un Walt Whitman, un Miguel de Unamuno. Juego tan vano como triste el de imaginar por qué rutas nuevas se habría lanzado su segura e infalible audacia. Triste también que el crítico se vea injustamente forzado a comparar con la más grande y acabada poesía española una obra trunca como la de Federico, fruto de un tan breve estallido de vida. Y aun así, treinta años después, no podemos acercarnos a ese espléndido torso sin sentirnos transformados por su intacta fuerza de encantamiento, como la poesía de Lorca transforma a su modo y renueva el sentido de la poesía española anterior; como de continuo transformaba Lorca mismo su propia poesía anterior.

Fuerza de encantamiento: magnética afirmación de vida. Sí, vida, como en todo gran poeta aunque parezca poeta sordamente trágico. Arrebatadora la pujanza con que sentimos latir la vida aun en los poemas o dramas de García Lorca que atestiguan dolorosamente los triunfos de la muerte. El grito final de "¡Silencio!" de Bernarda Alba es menos potente que la vida reprimida bajo él como bajo una losa. El cuadro atroz de la civilización inhumana nos hace rogar con más ansia por "la llegada del reino de la espiga". Y el poeta asesinado, hablándonos a cada uno de nosotros con fascinación distinta, encabeza el ruego y nos acompaña en el largo viaje. Todos sabemos que el ruego será más fervoroso y eficaz si se nutre —y se nutrirá por los siglos— con la enorme carga profética de la poesía y el drama de Lorca.



IV

LOS TESTIMONIOS DE VICTORIA OCAMPO

Todo parece estar dicho, y llegaría uno demasiado tarde a la "Sexta serie" si cada testimonio de Victoria Ocampo no arrojara luz diferente sobre los que le han precedido.* Contemplado desde esta nueva etapa el camino ya hecho, tan aleccionadora es la riqueza de las observaciones y reflexiones particulares como la marcha del conjunto hacia su plenitud de hoy. Marcha que, por lo pronto, lleva a las fuertes y deliciosas evocaciones del pasado ("Allá lejos") con que el tomo VI comienza, del mismo modo que lleva, en lo hondo, a un sinuoso retrato implícito de Victoria, no por semi-oculto menos certero y conmovedor. Los rasgos que ella hace resaltar en los seres que ama y admira han ido esbozando de testimonio en testimonio el contorno espiritual de la admiradora, proyectado, a veces, sobre el telón de fondo de su ambiente. Quiéralo o no, a sí misma alude cuando nos cuenta las tribulaciones de Susana Soca y de *La Licorne*, su suntuosa revista, pero también, en cierta medida, cuando evoca a Güiraldes y su literatura francesa, a Borges y su universo de literaturas. La "cierta medida" es fundamental en estas aproximaciones, no apoyadas en fórmulas —que sólo lograrían aplanar sus retratos y relatos—, sino en detalles precisos y reveladores, como de gran diario personal. ¡Aquel Borges niño, encandilado ya por los libros ingleses, y el triunfante *hacedor* de hoy! ¡Ese primer público del *Cencerro de cristal* que, incapaz de sonreír "como Güiraldes había planeado", se ríe de Güiraldes, contra Güiraldes! (Racine nos habla alguna vez del estreno de *Les plaideurs* y de aquellos cortesanos que, habiendo sido los que más se divirtieron con la comedia misma, se sentían mortificados por el temor de "n'avoir pas ri dans les règles"). ¡Esas contrariedades terribles de *La Licorne*, insoslayables para "toda revista de tipo unicornio", y más aún en la soledad de América!

Las páginas de "Allá lejos" rebosan de gracia directa y fresca, de salud y solidez. No se nos da aquí, como a menudo en Colette o en las encantadoras *Memorias* de Teresa de la Parra, un mundo novelístico líricamente concentrado, mundo pequeño y singular, de admirable pulimento: la miniatura de una sociedad lejana ya en el tiempo, un orbe infantil exquisitamente encerrado en fina muralla de cristal. También en estos recuerdos de Victoria presiden la ternura, la nostalgia y la ironía, pero el suyo suele ser un escenario vastísimo, una pampa abier-

* Victoria Ocampo, *Testimonios*, Sexta serie. Sur, Buenos Aires, 1963.

ta y aireada donde el complejo espíritu de la escritora entra y sale sueltamente para enlazar o enfrentar de continuo el ayer con el hoy, lo argentino con lo exótico, lo universal con lo minúsculo. No la unidad de tono de la completa inmersión artística en una atmósfera singular, sino el vaivén y las modulaciones de un conversar activo, con sus comentarios de pareceres ajenos, sus simpatías y rechazos y, siempre, al hilo del diálogo, sus sorpresas, sus bruscas iluminaciones incidentales, sus dudas, sus paréntesis formidables e "ingenuos" —como ése que, a propósito de los criados negros en la Argentina de antaño, pregunta sencillamente: ¿Qué ha pasado con los negros? ¿Qué ha sido de ellos?

Si tan a menudo este modo de autobiografía se abre a comparaciones entre el "allá lejos" y el mundo de hoy, paralelos y contrastes tienden además su red por la obra íntegra. De recuerdos como los evocados en "Lecturas de infancia" (*Testimonios*, III) se pasa, en el tomo VI, a un cuadro de la ominosa *paideia* actual, con su divinización de "la fuerza bruta y científica al mismo tiempo". Aquí, en estos siete capítulos de "Nuestra época", son frecuentes también los tránsitos de mundo a mundo, y aun la reflexión —¿cómo evitarla?— sobre los síntomas, nada tranquilizantes, del futuro inminente. Victoria no puede menos de sentirse aprensiva ante una humanidad en que la inteligencia se diría embotada por la confusión de los *slogans*; en que hasta la buena voluntad parece reducirse a unos brevísimos oasis sobre un fondo implacable de inconciencia y crueldad que procuran justificarse invocando los supremos, los supremamente falsos y corruptores intereses de la Eficacia; en que, por muchos motivos, va haciéndose tan fácil el aceptar con la misma pavorosa inocencia las maravillas y las abominaciones de nuestro siglo. Hay páginas de *Testimonios,* VI, estrechamente ligadas a las que en el volumen anterior comentaban algunos de esos indecibles horrores. Ni en las unas ni en las otras se ha limitado Victoria a ser espectadora distante; en unas y otras rinde culto, con los ojos muy abiertos, a las virtudes hermanas de la memoria y la justicia. Si desde los comienzos ha ido desplegando sus temas bajo el signo de la universalidad (de lo que ella intencionadamente ha llamado "anexionismo"), hoy sus *Testimonios* se han ahondado con la dolorosa experiencia inmediata. Pero no es fray Luis —el acerado fray Luis de "Aquí la envidia y mentira / me tuvieron encerrado..."— el patrono que Victoria elige para su "Hora de la verdad", sino el otro, el frailecito, el descalzo, también experto en envidias, mentiras y encierros: el mismo a quien ella, en *Soledad sonora*, rogaba la perdonase el "haberle pedido prestado" este titulo. Admirable la punzante

simplicidad con que Victoria ha contado su mes de cárcel en el Buen Pastor; admirable el recato de sus silencios (parte de lo callado sale a luz si su narración se coteja, pongamos, con la vívida y minuciosa de Susana Larguía). Todo ha servido a Victoria para elevar y consolidar lo que llamaríamos, imitándola, su equilibrio de virtudes teologales. La vemos ahora más y más dueña de su soledad. Soledad que es purificación, acendramiento, no camino hacia ningún nirvana. Soledad —Victoria la ha descrito— "en que retumba cuanto hemos visto, oído, leído, respirado, padecido". Soledad sonora. San Juan se lo habrá perdonado.

Cierto que los años han enriquecido en muchas direcciones la sensibilidad de la escritora (léanse en este tomo VI las páginas agrupadas bajo el título de "Hojas" o, al final, el saludo "A Francia": concentradísimas obras maestras de simultaneidades y fusiones). Pero son las notas ético-religiosas, en muy amplio sentido, las que se han afianzado en la variedad del conjunto. Ya estaban allí, en la vida y obra de Victoria, desde el comienzo. Estaban en aquel lejano libro suyo sobre la *Commedia* donde, entre todos los Dantes, tan en primer plano colocaba al Dante descubridor y jerarquizador de almas. Estaban en su juvenil comentario a Ortega, donde partía de la distinción entre gnósticos y agnósticos para exigir finalmente la "reconciliación entre los inconciliables". Estaban, y siguen estando, en su piadosa urgencia de agradecer y venerar. Sólo que ahora han cobrado temple nuevo. Victoria ha sabido sufrir, esto es, ha sabido afirmar su imperio sobre el sufrimiento, domarlo, transformarlo en un impulso más de comunicación generosa. Con gracia muy suya se ha quejado ella alguna vez de los amigos que le celebran el haber hecho... lo que ha querido, el haber obrado, dicho y escrito *a su manera*. Pero llegar a ser lo que se es, llegar a ser ¡y contra qué vientos y qué mareas! lo mejor de sí, es en verdad heroísmo que merece celebración.

Esa llegada, ese equilibrio, esa madurez se dan, inconfundibles, en la prosa de los últimos *Testimonios*, que tantos y tan diversos hilos entreteje. Pues el fulgor de sinceridad que baña cuanto Victoria escribe (nada es mero adorno en estos libros de mujer esencial) no perjudica su arte meditado y complejo. Arte en el ritmo de sus concentraciones y sus difusiones, en su variedad de registros, en sus interlíneas de sugerencia y alusión. Por esa prosa viva discurre el "tercer sabor" en que se resuelven su entusiasmo y su mesura. Por ella su humorismo multiforme, su salud central, su capacidad de simpatía, y también su capacidad de indignación cuando, ante la mala voluntad, llega la hora

de desmentir, de poner las cosas en su punto con fuerza y claridad demoledoras. Por ella su difícil ciencia de discrepar respetando al interlocutor, si lo merece, y aun admirándolo. Por ella, en fin, su escala cordial de valores, personalísima pero no caprichosa, y defendida, allí donde sea preciso, con inteligencia limpia y exacta. Un cúmulo de calidades que se resiste a cualquier geométrico inventario.

No, no todo está dicho, y el futuro tendrá mucho que añadir todavía. Sobre estas páginas de Victoria se inclinarán generaciones de lectores. Lectores, no sólo arúspices y analistas indiscretos, como ella teme. Su obra será algo más que documento y víctima (aunque, en cierto grado, ¿qué gran obra puede eximirse de ese destino?). No tienen por qué ser los desmenuzadores de libros, y de quienes los escriben, los más atraídos por esta espléndida historia individual y por su papel en la de nuestra América.

"Hemos nacido —dice Victoria Ocampo a su *hermano* Alfonso Reyes— en las dos extremidades del mismo país que se extiende a lo largo de más de medio continente". *Testimonios*, III, presentaba la fuerte, penetrante imagen de Gabriela, que vemos ahora, en *Testimonios*, VI, desplegarse en sabrosos y afectuosos comentarios a sus cartas, a su diálogo, a su credo y a su poesía. *Soledad sonora* añoraba en pocas líneas, rebosantes de gratitud, la inagotable sabiduría de Pedro Henríquez Ureña. Y antes y después han desfilado por los libros de Victoria, en cálidos homenajes, otros hombres y mujeres ilustres de la misma hermandad. Porque la familia hispanoamericana agrupada en torno a la directora de *Sur* ha venido abarcando mucho más que el estricto grupo de amigos argentinos de su revista y su editorial: entran ahí compatriotas y consanguíneos por encima de cualquier *jus soli* y *jus sanguinis*. Familia —no montón ni partido— en que hasta figuran con todo derecho un Ortega, un Waldo Frank o un Caillois, y en que Victoria reina distinguiendo, impulsando, limitando, combinando a su modo. Lo que enlaza a espíritus tan diversos es, en su atención a la América hispana, el no soñarle como destino el aislamiento, el no incitarla a la autosatisfacción, al orgullo de la propia anemia. A lo largo de más de medio continente, el lector de hoy y el de mañana a quienes preocupe y desvele la dura vida de Hispanoamérica hallarán en los *Testimonios* un luminoso breviario de integridad, de esperanza sin fáciles ilusiones, de impulso al florecimiento y expansión espirituales. Nuestra América, nuestra Europa, nuestra... Nada menos que todo un mundo es la meta de esa conquista. Y sus caminos son los del amor amplio y selectivo a la vez —sin límites falsos, y edificado sobre el

buen amor de lo propio—: los de la comprensión abundante y ramificada, pero con firme raíz personal. Tender puentes hacia lo mejor ha sido la profunda vocación de Victoria a través de sus *Testimonios*. Puentes por los que a menudo transitamos sin pensar ya en la hazaña de inspiración y coraje que suponen. El buen lector de mañana tendrá que sentirse atraído, lo mismo que el de hoy, por ese testimonio uno y múltiple ("ben è vivo!", explicaría Virgilio a Quirón, como en el canto XII del *Inferno*). Percibirá la rara aleación de fuerzas en que esta obra consiste; descubrirá, más en lo hondo, la línea ético-estética que la sostiene, y en la cual cristaliza a su vez la lealtad invencible de la escritora a su pontificado, en el más etimológico de los sentidos: construcción, mantenimiento y culto del Puente.

Ni la rigidez del sistema *a priori* ni la inconsecuencia del capricho. Victoria abre su propia senda, matiza sus aceptaciones y sus desacuerdos, recorta y modela su mundo, desarrolla, afina. Nada de proclamas en hueco. El ver a sus *Testimonios* evocar, narrar, comentar cada uno de sus temas con tan directo y minucioso dominio es lo que les da su inigualable tono de convicción potente y humana. En nada perjudica al fluir conversado de tantas de sus páginas la conciencia con que han sido escritas. Porque es verdad que en ellas suele advertirse, diríamos, la timidez o —casi lo mismo— la meticulosidad de quien ha pesado cada afirmación con afán inflexible, no de preciosismo, sino de justeza: de no dejarse llevar por las palabras ni por una fácil tentación de lucimiento o iconoclasia. Pero los escrúpulos, la vigilancia, todo contribuye a que, después de condensado su pensamiento, Victoria lo manifieste con elocuencia segura y anti-pomposa. Sus *Testimonios* saben a verdad y a libertad: a verdad libremente declarada. Su voz es la de los libros íntimamente emancipadores.

Emancipadores... ¿de qué esclavitudes, de qué rutinas? Sólo conocemos las nuestras, y no quisiéramos imaginar un futuro tan "presente" y tan "pasado". Pero la virtud encerrada en los *Testimonios* es de aquellas que perviven aun cuando llegue a borrarse su color local y temporal, de aquellas que continúan obrando cualesquiera sean los nombres, las máscaras, los himnos con que el enemigo se disfrace. Difícil será que el lector futuro no padezca hambre y sed de libros como éste. Libros que no dividen el mundo en mitades, o tercios, o centésimos, enfrentados hostilmente. Libros —y tanto mejor si es *a su manera*— que ayudan a vencer el desierto interhumano: que achican, *a su manera*, el mundo. Es decir, que lo adensan y lo ahondan. Es decir, que lo engrandecen.

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA, INTÉRPRETE DE LA VIDA ARGENTINA

Entre los escritores argentinos de la estirpe de Sarmiento y Mansilla, apasionadamente vueltos hacia la observación e interpretación de la vida nacional, descuella hoy Ezequiel Martínez Estrada por la riqueza y profundidad de su pensamiento y por la calidad magnífica de su prosa. Ya en obras como su *Radiografía de la pampa, La cabeza de Goliath, Sarmiento, Los invariantes históricos en el "Facundo"*, asombraba su maestría en la presentación directa y vívida de los hechos, su arte originalísimo de desentrañar el significado oculto y las lejanas repercusiones de esos mismos hechos, y su intrépida denuncia de las fuerzas de disgregación que, bajo distintas máscaras, corroen desde hace más de un siglo la sociedad argentina. Todas estas virtudes, afirmándose y sutilizándose de libro en libro, alcanzan sin duda su más alto punto en el presente análisis del *Martín Fierro*.*

Con el gran poema de José Hernández —poema de la miseria social en el Plata— culmina y muere la literatura gauchesca. Una literatura que se coloca deliberadamente *fuera de la literatura*. "...Un levantamiento contra la cultura y las letras, contra el hombre urbano, contra la literatura de cenáculo, contra el Salón Literario, sus corifeos y sus obras... Una denuncia contra lo que en 1872 se entendía corrientemente por buena literatura, por buena política, por ciencia, arte y filosofía; es una negación *ab ovo*". De ahí su realismo descarnado y belicoso, que se afirma como desafío contra la visión ciudadana del campo argentino, contra toda visión fácilmente optimista, idealizadora, creadora de gauchos pintorescos y decorativos.

El estudio de Martínez Estrada no sólo atiende a la estructura y génesis del poema y a la enigmática personalidad de su autor, a lo que el *Martín Fierro* ha significado en la literatura argentina y americana, a lo que en él han visto los críticos y a lo que no han sabido o querido ver, sino que llega a ser también un amplio examen de la realidad ambiente que se vierte en esas estrofas, refractada por el complejo espíritu de Hernández. Cada uno de los aspectos de la vida argentina en que el poeta participó como vehemente actor y espectador se despliega en minucioso análisis a lo largo de este libro. Análisis que a veces es difícil separar del alegato y la protesta. Un ímpetu de discon-

* Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Fondo de Cultura Económica, México, 1948. (Colección *Tierra Firme*, vols. 43 y 44).

formidad y rebeldía, no indigno del propio Hernández, se advierte en especial cuando Martínez Estrada habla de los críticos del *Martín Fierro*, de lo que sobre él se viene diciendo y repitiendo, de los juicios consagrados, del oropel académico bajo el cual ha acabado por ahogarse la verdad del poema y del poeta. No siempre lo acompaña la justicia. No todos aceptaríamos sus ideas sobre la lengua del *Martín Fierro* ni sus invectivas contra lo que de ella se ha dicho ya. Pero lo que sí conquista siempre al lector, en esos pasajes como en el libro todo, es el esplendor dramático de sus fórmulas, su continuo temblor de descubrimiento y revelación, y esa abundancia torrencial con que sus observaciones se ramifican hasta abarcar el conjunto del pasado y el presente argentinos. La tensión y conflictos entre la ciudad y el campo, la explotación del gaucho, el sangriento exterminio del indio, la maraña de la política, el juego de intereses solapados que han ido configurando la sociedad rioplatense, encuentran en Martínez Estrada el más elocuente de los *radiógrafos*.

Historia y actualidad. La reflexión de Martínez Estrada se mueve inquieta entre la Argentina que ha sido y la que es, y dibuja con cartográfica precisión el contorno de esos calamitosos "invariantes" contra los cuales clama el poema. Si la literatura gauchesca debió morir en cuanto hubo alcanzado la forma que le dio Hernández, forma inimitable, final, el íntimo sentido de protesta del *Martín Fierro* perdurará, transfigurado, mientras aquellos males perduren. El gaucho acosado por una némesis remota y desconocida —tal la del *Proceso* de Kafka— se nos aparece hoy como anticipado símbolo de los "muchísimos argentinos que, fuera o dentro del país, viven en el destierro".

La meditación que llena estas páginas se ve surcada a cada instante por sorprendentes relámpagos de lirismo, que arrojan su luz sobre los más inesperados temas y se desenvuelven en narraciones y cuadros brillantísimos, como del admirable poeta que es Ezequiel Martínez Estrada. Poeta que se complace en interpretar símbolos y mitos, y en proponerlos a su vez. Graves y burlescos, gravemente burlescos, son algunos de los mejores poemas de Martínez Estrada. Suelen serlo también, en este libro, sus epigramáticos esquemas de historia y sociología; así el de la historia social del Plata resumida en el culto al ganado, a la vaca, culto que acaba por modelar al hombre de las pampas y luego a la vida toda del país: "En las luchas contra el indio, la vaca fue el verdadero objetivo de las operaciones... El pretexto de la civilización vino luego, cuando el indio se encarnizó en defender sus

haciendas... El primer poeta argentino, Manuel José de Lavardén, fue el primer ganadero que refinó las crías... Los gobiernos son arrastrados por las vacas en un desastre común... De la vaca, que como los hindúes y los egipcios debiéramos adorar, dimanan casi todos nuestros bienes y nuestros males". Humorismo y poesía, juego y canto apasionado, vivifican subterráneamente, de la primera a la última página, los datos más áridos y escuetos, y hasta esas copiosas citas documentales en que el autor apoya sus afirmaciones y que forman por sí, dentro de la obra, una espléndida antología de viajeros e historiadores del siglo XIX argentino.

HOMENAJE A SILVA HERZOG

(En el décimo aniversario
de *Cuadernos Americanos*)

Hará unos cuatro años, conversé por primera vez con Jesús Silva Herzog, y me llamó en seguida la atención no sólo que su voz, solemne y episcopal, fuera vehículo de observaciones tan justas, tan sencillas, tan humanas, sino que en el espacio de breves minutos empleara dos o tres veces esta fórmula: "cosa buena". Hablando de no sé qué iniciativa de años atrás, comentó sonriente: "Aquello fue una cosa buena". Hablando de un futuro número especial de *Cuadernos Americanos*: "Verá usted; va a ser una cosa buena". No era casualidad. El tiempo se encargó de confirmarme que en don Jesús tenemos, en efecto, un apasionado especialista en cosas buenas.

Hay que oírle contar al propio Silva —como quien contara travesuras de muchacho, pero a la vez con científica precisión— la historia de sus cosas buenas. Sus silencios son tan elocuentes como sus palabras, y lo uno y lo otro nos ayuda a completar la imagen que de Silva Herzog van trazando indirectamente sus obras —pensamiento y acción. Imagen de una fundamental generosidad que, cuando yerra, es siempre por carta de más; prodigalidad sin remordimientos, dispuesta cada vez, como jugando, a empezar de nuevo, a romper una lanza más en favor de las cosas buenas.

Porque la gran lección que hora tras hora aprendemos de Silva Herzog sus amigos es la del heroísmo moral y de buen humor. Cuando evocamos en particular una determinada hazaña suya, solemos olvidarnos de que eso lo ha hecho como por deporte marginal. ¡Y si la simple actividad lo fuese todo! La fiebre es fácil, y la actividad febril es a menudo el maquillaje de una esencial haraganería. Son muchos los que insisten y persisten, con energía digna de mejor empleo. Hay el infatigable a quien ya quisiéramos ver por fin fatigado; hay la constancia del que no sabe lo que hace; hay, y ésa es peor, la constancia del oportunismo y de la picardía alerta. Pero la voluntad de Silva Herzog, a la que hemos visto triunfar, increíblemente, sobre los más graves quebrantos del cuerpo, es de aquellas que sólo aspiran a ser instrumento de la acción noble y generosa. Y lo es con esa elegancia no buscada de la conducta directa y al aire libre, franca y eficaz, que, ocul-

tando el esfuerzo, no sólo cumple su ley con justeza, sino que cada día ensancha y enriquece su ley.

¿Quién no ve en don Jesús el gran adelantado de una escuela mexicana de señorío, de amistad y de pureza? El *Jesús* le cae tan a la medida como el *don*. Un fervor sin recetas fijas, en que lo caballeresco y lo apostólico se llevan bien con la llaneza y la hombría, preside el trato de Silva Herzog con sus amigos: él es maestro en el arte de congregar junto a sí los espíritus, al servicio de la mejor voluntad.

Allá por 1830, entre una racha de guerra civil y otra de tiranía, brotó en la Argentina un suave sarampión cultural. Revisando alguna vez periódicos de ese tiempo, me encontré con el anuncio de un club que se acababa de instalar en Buenos Aires. El anuncio concluía con estas invitadoras palabras: "Hay un telescopio en la azotea". Abajo, la sala de juego y el piano, la intimidad del tresillo y del minué. Arriba, en la azotea, la comunicación con el universo.

En algún rincón de su Guatemala 42, si no en la misma azotea, debe tener Silva Herzog ese mágico telescopio que le permite enlazar el aquí y el ahora mexicanos con la América de siempre y con el mundo todo. Y ahí lo tenemos, buscando la percepción más exacta y de más largo alcance, mirando en torno, tendiendo puentes de simpatía y colaboración entre los dispersos islotes de esta despedazada América. Y como el bien está de su parte, como la amistad nunca se confunde en don Jesús con la familiaridad chabacana, como los amigos no son para él compinches sino compañeros de cruzada, su palabra y su acción suelen ser tan rápidamente persuasivas que no siempre resulta fácil decidir dónde termina su obra personal y dónde empieza la nacida de su influjo. No sé de hombre que con menos artilugios, con menos posturas de personaje ni de demagogo, alcance tanto éxito en su negocio: el gran negocio de hacer del prójimo un hermano suyo en el bien (que es la mejor manera de hacer bien al prójimo).

Don Jesús, o la Conciencia. La leyenda dice que don Jesús suele acercarse a los millonarios, y que los mira entonces con fijeza de Juez Supremo y les dispara a quemarropa esta pregunta terrible: ¿Qué ha hecho usted por la cultura? El millonario, temblando, se lleva la mano a la "chequera". Don Jesús es un implacable despertador de conciencias, y la suya propia brilla con tan limpio fulgor, que no hay quien junto a él no se sienta un poco turbio y culpable. Cada uno de los sesenta *Cuadernos Americanos* publicados hasta hoy, ha venido preguntando regularmente a la conciencia de América: ¿Qué ha hecho usted por la cultura? La mejor América ha acudido a su llamado y tiene en

Cuadernos una revista de espíritu noble y fuerte, como el de su director, abierto a todos los rostros de la belleza: a la belleza del arte, a la de la verdad, pero principalmente a la de las formas supremas de la convivencia humana. Y es natural que en tiempos en que la convivencia humana está herida de muerte, la pobre América se pregunte desde estos *Cuadernos* hasta cuándo seguirán postrados bajo el látigo y la deshonra tantos de nuestros países, en medio de un respetuoso silencio internacional. ¿Será que los actuales Príncipes de Metternich sienten el mismo desdén que el intrigante de la Santa Alianza para todo lo que suceda en pueblos situados más allá de los límites razonables de la civilización? ¿Será que la justicia no tiene para qué volver los ojos hacia unas tierras que no han alcanzado el honor de que las atraviese el paralelo 38 de latitud norte?

Diez años de *Cuadernos* vienen predicando infatigablemente que no debemos pedir a los Príncipes la medicina que nos salve. Cuidémonos a nosotros mismos. Cualquiera que sea el sentido, el diagnóstico, la esperanza que leamos en el siniestro criptograma de Hispanoamérica, una cosa es segura: que en todas partes, y no sólo en los países agarrotados ya, abundan —y esperan su ocasión— los que se gritan por dentro, como gritaban por fuera los chulos de Fernando VII: ¡Vivan las cadenas! Nadie se duerma sobre una tranquilidad fundada en la corrupción. No renunciemos a la sagrada tarea de distinguir; repitamos los versos de Dante: "Siempre la confusión de las personas origen fue del mal de la ciudad". A pesar del refrán, el infierno está empedrado de *malas* intenciones. Las buenas intenciones son a lo sumo unos tímidos adornos verdeantes en medio del pavimento infernal: algo así como esa línea central de cactus que recorre el Paseo de la Reforma. Y contra las malas intenciones seamos inflexibles, aunque se disfracen de blandura o de elegante escepticismo.

Y que las fuerzas mejores sigan contando por mucho tiempo con guías como don Jesús. No sé si hay épocas que necesiten más que otras de las perfecciones menores del espíritu; pero lo que sí necesitamos nosotros siempre como el agua y el pan son las virtudes elementales. En las de Silva Herzog puede confiar nuestra América: en ese buen sentido suyo, inspirado y ardiente, en ese equilibrio sin astucias de equilibrista, en esa firmeza de roca sobre la que ha podido México levantar sus *Cuadernos Americanos* y tantas otras cosas buenas.

Pues este hombre es de los de verdad. Éste es de los despiertos, de los que vigilan. Es un justo, en el viejo sentido de la palabra; es uno de esos hombres cuya aparición en una ciudad hace titubear a Dios mis-

mo en el momento en que se proponía destruirla. A mí me consta, porque tengo amigos geólogos, que más de un terremoto de México se ha evitado por la sola presencia de Jesús Silva Herzog. Pero si los tiempos llegaran a estar irremediablemente maduros para la justicia y —"dies irae, dies illa. . ."— ya no hubiera lugar ni para un divino titubeo, a don Jesús se le confiará la salvación de la familia humana. Y estoy seguro de que en el Arca de Jesús el hombre no estará en tan humillante desproporción como en el Arca de Noé, y de que Silva Herzog no aceptará la capitanía si la nave salvadora no lleva también provisiones para el alma: la colección de *Cuadernos*, innumerable entonces, y, eso sí, un telescopio en el puente de mando.

Pero esperemos, como dice el propio Silva Herzog, que el hombre vuelva a hallar su camino y no se precipite a la perdición cegado por el influjo de los espectros. Entre tanto, siga don Jesús enseñándonos a mirar el pasado con gratitud, aunque sin excesiva nostalgia, y el presente y el porvenir con fe, pero sin borracheras. Él mismo puede esperar tranquilo el futuro. Don Jesús nunca regatea méritos allí donde los encuentra; el tiempo no se los va a regatear a él. No es sólo que nadie le podrá quitar lo ya hecho. Es que si repasamos sus actos y releemos sus libros y sus artículos, los vemos ahondarse y agrandarse por sí solos, con esa especie de sutil plusvalía que el tiempo se encarga de añadir a la obra sincera y fuerte. Siga don Jesús mostrándonos cómo una saludable insatisfacción debe unirse a la energía afirmativa y creadora. Y siga ejerciendo, por encima de todo, su libre cátedra de decencia.

Dios inventó la decencia un viernes por la mañana. Por la tarde se puso a contemplar la obra (dos pasos atrás, uno de costado) y vio que aquello estaba bien, y dedicó el sábado a un merecido descanso. Pero la decencia estaba hecha del espíritu más frágil y sutil, de una sustancia más volátil que el aire de las palabras y la música, y cuando un huracán de siglos la desparramó luego por los cuatro rumbos, mucha fue la que se perdió en el camino. Cada vez que nos encontremos con una partícula radiante de decencia, agradezcamos el hallazgo como un especial privilegio. Y cuando nos encontremos con almas que son condensaciones de decencia activa y contagiosa, firmes manantiales de decencia conquistadora capaz de abrir entre las brumas habituales de la conformidad y de la desidia un surco de luz, inclinémonos ante esas almas —inclinémonos hoy ante Jesús Silva Herzog— como ante lo extraordinario y lo milagroso.

Y en este décimo cumpleaños de sus *Cuadernos*, ¿qué voto podemos formular para Silva y sus amigos de todo el continente? No le de-

seemos ocio. Nobleza obliga, y don Jesús es de los destinados a no descansar. ¿Qué puede pedir para él Hispanoamérica como no sea lo que sin duda él mismo pide? Tiempo y medios para que prosiga su siembra de ideas, de amistad, de esfuerzo inteligente y cordial, y su cosecha de cariño y admiración. Hoy más que ayer, y mañana más que hoy. Hoy, y mañana, y siempre, ¡buena cosecha, don Jesús!

LA PASIÓN LITERARIA
(DIÁLOGO CON JORGE LUIS BORGES)

M. E. Vázquez—Cervantes, Quevedo, o los que llamamos, en general, clásicos castellanos ¿deben leerse ubicándolos temporalmente, es decir, ubicándolos en su época?

J. L. Borges—Veo a la literatura como un hecho y no como una serie de hechos. Además, yo soy un lector hedónico; la lectura histórica puede ser necesaria para un comentario crítico, pero lo que uno debe pedir de los libros —y lo obtiene siempre en el caso de Cervantes y, a veces, en el de Quevedo— es el placer, y eso es lo más importante que la literatura puede darnos. Mucho más importante que los datos biográficos, que las fechas, que las bibliografías que, en ocasiones, entorpecen el acceso a los libros. Durante veinte años he sido profesor de literatura inglesa y americana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y siempre les decía a mis alumnos: "Si un libro no les interesa, déjenlo. Ese libro no ha sido escrito para ustedes o todavía no les ha llegado el tiempo de ese libro. No lean por obligación; esa lectura sólo sirve para pasar exámenes que, al final de todo, son bastante triviales".

R. Lida—La lectura por placer es, desde luego, el punto de partida, y también el de llegada. Entre las dos estaciones, me interesa además leer con un máximo de exactitud, comparar, situar, y volver entonces al autor sin necesidad de notas al pie para entenderlo, para coentenderlo, para vivir la lectura, para gozarla transparentemente.

M. E. Vázquez—Entonces, ¿usted primero los ubica en su época?

R. Lida—En su tradición, en su grupo, en su sistema de intenciones y en la singularísima realización de esas intenciones. Es verdad que voy a los libros con apetito de placer, pero sin pasividad y sin beatería. Las obras de Cervantes y de Quevedo irradian hacia el lector sus energías latentes, y en cada uno de nosotros se actualizan de manera distinta. Seamos dignos de recibirlas. Ese vaivén, ese doble movimiento, a mí —no escritor, sino estudiante de literatura— me parece esencial, y no puedo vivir sin él.

J. L. Borges—Estoy plenamente de acuerdo con usted, Lida, salvo que, en mi caso, empiezo por el mero deleite, por el goce, por la curiosidad y después trato de situar al autor, de ver todas esas connota-

ciones que son la época, el lenguaje en el momento en que el escritor lo usó. Porque las palabras van cambiando de sentido, quizá menos de sentido que de connotación, de ambiente; en cada época hay palabras prestigiosas que se desgastan y deben ser reemplazadas por otras.

R. Lida—Pensamos casi lo mismo, pero yo insistiría en un inevitable desacuerdo: en que usted es algo como un colega de Cervantes y de Quevedo, y yo no lo soy.

J. L. Borges—¡Por favor!

R. Lida—Hablo en serio, y no es para elogiarlo; quizá, al contrario, para disentir de algunas de sus lecturas de Cervantes y de Quevedo. Usted tiene derecho, digámoslo entre comillas, a "destruir" los autores que lee. De tal destrucción resultará un fruto nuevo, que hace de usted un poeta y no simplemente un profesor de literatura. Además, es una fortuna poder contar con las opiniones estimulantes, a veces injustas, a menudo parciales, siempre interesadas —en el mejor sentido— de los creadores, en cuanto creadores. Nuestros juegos, Borges, son distintos. El poeta puede leer parcialmente, puede devorar a sus víctimas. ¿No es Valéry el que dice que el león está hecho de cordero digerido? Pues bien, los poemas de usted son, a veces, cordero digerido, brillantemente transformado en constelación. Sus ensayos críticos son menos críticos que poéticos, permítame que se lo diga, de modo que para mí son siempre incitantes, aunque puedan no ser completos, ni integrarse suficientemente con el hombre o el mundo a que se refieren.

J. L. Borges—Lida, yo me considero un mediocre poeta y un buen profesor. He llevado muchas generaciones de alumnos al amor de la literatura inglesa. En cuanto a mis ensayos, los he olvidado y cuando los releo estoy en desacuerdo con ellos.

R. Lida—Lo de "mediocre poeta" es de una modestia injusta. En cuanto a los estímulos que usted ha provocado a estudiantes, estudiosos y pedagogos de la literatura, no se limitan a la literatura inglesa. . .

J. L. Borges (*interrumpiendo*)—De la misma forma que la literatura inglesa no se limita a sí misma, ya que procede de otras. . .

R. Lida—Sí; pero lo que yo quería confesarle es que debo mucho a esos estímulos recibidos de sus ensayos sobre Quevedo o sobre Cervantes. Recuerdo que en el bachillerato mi primer contacto con Quevedo fue un par de páginas que Roberto Giusti nos leyó en voz alta y que me deslumbraron. Pero luego, Borges, su ensayo de 1924,

una revaloración de Quevedo poeta, ha sido decisivo para mi inclinación hacia este tema. . .

J. L. Borges—He olvidado completamente ese ensayo.

R. Lida—No tanto, porque reaparece transformado en sus *Otras inquisiciones* y en sus conversaciones recientes.

J. L. Borges—La verdad es que uno es muy pobre. Uno vive de ser su propio eco.

M. E. Vázquez—La acomodación al lenguaje arcaico, ¿no le resta cierto placer a la lectura?

J. L. Borges—Es que también puede dar placer.

R. Lida—No hablaría yo de lengua arcaica refiriéndome a Cervantes, a Quevedo o a Lope. Piense usted en las dificultades del estudiante francés que debe leer su *Chanson de Roland*. Aquél es un español que ya vive, anda y vuela; tenemos esa ventaja.

J. L. Borges—Sí, la *Chanson de Roland* es otro idioma.

M. E. Vázquez—¿Qué es lo que hace de Cervantes un escritor genial?

R. Lida—¡Menuda pregunta! Yo bajaría un poco la puntería. Hablando con novelistas de talento, les he oído confesar su casi desesperación de llegar a la gran novela "total" a que aspiran, porque hay una barrera inmediata, Joyce, y otra algo más lejana, inevitable para el novelista de lengua española: Cervantes.

J. L. Borges—Me siento mucho más cerca de Cervantes que de Joyce.

R. Lida—Me consta. Yo también.

J. L. Borges—Joyce es una especie de curiosidad literaria, un poco como Góngora. Cervantes está más cerca de cualquier ser humano que Joyce.

R. Lida—Por lo que toca a Joyce, créame que no todos los novelistas piensan como usted.

J. L. Borges—Yo diría que Cervantes me impide llegar a Joyce (*ríe*).

R. Lida—Lo comprendo, pero no es ésa, exactamente, la opinión de los escritores a que me refería.

J. L. Borges—Porque Joyce es un literato como Góngora y Quevedo. Posiblemente Cervantes fuera algo muy distinto y muy superior. Además, la comparación es imposible porque Cervantes era novelista y Joyce no. El talento de Joyce, como el de Góngora, era un talento verbal que se aplica más a composiciones breves que a una larga novela que no lo necesita y sí necesita, en cambio, la convicción de que existen ciertos personajes imaginados y la facultad de transmitirlos al lector. El error de Joyce fue dedicarse a escribir novelas; lo que logra son frases espléndidas, no crea personajes.

R. Lida—Sigue usted refiriéndose a un muy determinado tipo de novela. . .

J. L. Borges—Lo importante son don Quijote y Sancho y no las aventuras, que son meros adjetivos.

R. Lida—No lo creo. Para mí, no hay personajes separables de sus palabras, de sus ideas y de sus actos. El enloquecer de Alonso Quijano, su arrepentimiento y su muerte (y abrevio la larga enumeración) no son aventuras adjetivas. Son el personaje mismo. Con esa tradición continúan los mejores imitadores ingleses de Cervantes en el siglo XVIII, y la gran novela del XIX. En Proust, con su gigantesco entretejido (o poema sinfónico) de destinos humanos en constante cambio, se nos da la culminación y la crisis de ese ciclo. Lo que sigue —con Joyce, con Kafka, por lo pronto— es ya otra cosa.

J. L. Borges—Ninguno de ellos es novelista.

R. Lida—Ésa es, Borges, su manera de certificar la defunción de la novela. Y la novela ha sobrevivido con buena salud muchos pronósticos de muerte inminente.

J. L. Borges—Yo diría que Henry James es un extraordinario cuentista y un novelista bastante pesado; yo diría que *Ulises* y *Finnegans Wake* son un fracaso.

R. Lida—Sigue usted hablando de sus gustos, y no de lo que le sucede a la novela.

J. L. Borges—Pero las palabras tienen que tener un sentido. . .

R. Lida—Precisamente. Si James es *para usted* pesado, no por eso deja de ser novelista.

J. L. Borges—La diferencia entre novela y cuento (aunque desde luego no es rigurosa) es que en un cuento es muy importante la acción y los personajes en función de la acción; en cambio, en la novela ésta no importa, lo importante es el personaje. El *Quijote* es la misma aventura repetida, como si uno la viera en distintos espejos o la oyera contada por distintas personas, y lo esencial es el diálogo entre don Quijote y Sancho.

R. Lida—El diálogo es ahí inseparable de la acción; no es diálogo puro, sino consustancial con el relato. Pero con su definición de la novela, Borges, tampoco el *Buscón* sería novela, ni lo sería el *Guzmán de Alfarache*. . .

J. L. Borges—Creo que sí se salvan el *Quijote*. . ., Conrad. . ., Eça de Queirós. . . No pretendo agotar. . .

R. Lida—Se salvan, se condenan. . . En efecto, es imposible agotar la lis-

ta. Habría que salvar de su infierno muchas otras obras maestras.

J. L. Borges—Lo que quiero decir es que, para mí, hay cierto sabor literario que es el sabor de la novela, y eso no se da ciertamente en James, ni en Joyce. Ahora, un modo de llegar al *Quijote* sería empezar por la segunda parte, que es muy superior.

R. Lida—Entonces no la entenderíamos, porque allí se da por sentada la primera. En la segunda parte Dulcinea se magnifica. . .

J. L. Borges—Pero es que don Quijote se magnifica también.

R. Lida—Claro. ¡Si don Quijote es el creador de Dulcinea!

J. L. Borges—La segunda es superior a la primera, que no es más que una serie de percances físicos.

R. Lida—¡Ah, no! De ninguna manera. Vender tierras para comprar libros de aventuras no es un accidente físico. Y así en cada peripecia de Quijano-Quijote.

J. L. Borges—Es que Cervantes lo veía así. A él le parecían graciosas esas cosas que a nosotros nos parecen tristes. Tenemos una prueba de ello en *La vida de don Quijote y Sancho*, en que Unamuno se indigna con Cervantes y se olvida que don Quijote es una creación de Cervantes. Yo releo con mucho placer la segunda parte y no la primera.

R. Lida—Y hace usted muy bien, si, a la vez, no se olvida de la primera.

J. L. Borges—Es ciero (*ríe*). Pero creo que es casi una irreverencia que hablando de Cervantes haya recordado a Unamuno. ¡Será que lo quiero tanto a Cervantes!

R. Lida—¿Y nada a Unamuno? ¿No lo ha querido nunca?

J. L. Borges—Sí, me ha gustado, pero actualmente, no. Me parece una persona tan desagradable. . .

R. Lida—¿Sí? Ya cambiará usted.

J. L. Borges—¡Ah, desde luego! Espero cambiar totalmente y convertirme en otra persona. ¡Estoy tan harto de Jorge Luis Borges. . .!

R. Lida—He visto cambiar tanto sus ideas sobre Góngora, sobre Quevedo. Y cada vez, por cierto, con argumentación original y, repito, excitante. Hace años, en los Estados Unidos, me razonaba usted así su antiguo desdén por Góngora y su admiración por Quevedo: "Cuando somos jóvenes tendemos a admirar los detalles; con la edad aprendemos a apreciar los conjuntos". Si ése es su caso, me parece perfectamente sensato y admirable.

J. L. Borges—A mí me ha sucedido con Quevedo y Góngora lo mismo que con Lugones y Rubén Darío. Cuando era joven, pensaba que

Lugones era infinitamente superior a Darío, porque línea por línea lo es, y que Quevedo era superior a Góngora; pero en conjunto no lo es, y si hoy tuviera que elegir, aunque no tengo por qué hacerlo, me quedaría con Góngora y Darío y prescindiría. . .

R. Lida—. . .de muchos versos de unos y otros. Y nos quedaríamos con los poemas y páginas mejores.

J. L. Borges—Pero uno podría decir que cualquier página de Cervantes es una página corregible por Quevedo o casi por cualquiera, pero nadie puede escribirla. En cambio, una de Lugones o de Quevedo quizá sean incorregibles, según su estética, pero al mismo tiempo no es muy importante que hayan sido escritas.

R. Lida—Bien: siempre la totalidad, y no lo parcial y minúsculo. Por eso me he quedado con ganas de que usted se extendiera más sobre las "magias parciales" del *Quijote*. Usted ha visto con claridad una parte de esa "magia parcial" que, algo absurdamente, suele llamarse el pirandelismo de Cervantes, cuando debiera hablarse del cervantismo de Pirandello.

J. L. Borges—Uno sospecha que Cervantes fue anterior.

R. Lida—Y sospecha o sabe, además, que Cervantes figuraba, naturalmente, en el programa de la universidad alemana en que Pirandello estudió filología románica.

M. E. Vázquez—¿Se podría trazar un paralelo entre Cervantes y Quevedo?

R. Lida—Un *divergelo*, diría yo, en vez de paralelo.

J. L. Borges—Yo también. Hay un romance de Quevedo en el cual se menciona al *Quijote*.

R. Lida—Es el "Testamento de don Quijote": un documento de la triste incomprensión del *Quijote* en su propio siglo.

J. L. Borges—Pensarían que era un *best-seller*, ¿no?

R. Lida—A juzgar por el romance, veían en don Quijote un simple idiota alucinado, y en Sancho un imbécil de otro tipo. Cervantes, al comienzo del libro, todavía no está seguro de su Sancho Panza, y habla de él como de un labrador con poca sal en la mollera. Y luego el escritor va ahondando infinitamente en el personaje. Pero no ahondaban sus lectores.

J. L. Borges—Es que a medida que uno va escribiendo —lo digo por mi modesta experiencia— uno va conociendo a los personajes y, a la larga, todo personaje se identifica con el autor.

R. Lida—Lo peculiar de Cervantes es, me parece, la continua transformación e interinflujo entre los personajes, como vemos, al final,

en ese conmovedor engrandecimiento de Sancho; así en sus últimas frases de consuelo a don Quijote, en esa invitación a vivir, a reiniciar la vida.

J. L. **Borges**—Cervantes iba creciendo con su novela.

M. E. Vázquez—¿Y las divergencias entre Quevedo y Cervantes?

J. L. **Borges**—Totales, fuera de la lengua castellana. Y tampoco coincidían demasiado, porque Quevedo quería volver al latín, y Cervantes no.

R. **Lida**—Volver al latín. . . No tanto. Y sólo en la prosa seria, porque en un relato como el *Buscón*, con sus ingeniosidades, malicias y caricaturas geniales, pretende acercarse a menudo al lenguaje cotidiano.

J. L. **Borges**—Me parecen horribles las ingeniosidades y las malicias. Pero, Lida, ¿no podría simplificarse todo y decir que sentimos un amigo en Cervantes y un maestro en Quevedo?

R. **Lida**—Bien, en cuanto a Cervantes. Y se ha dicho ya, ¿verdad?

J. L. **Borges**—Es que Quevedo se siente un señor. . .

R. **Lida**—Agresivo e irritado. Sí, es cierto.

J. L. **Borges**—Fácilmente energuménico.

R. **Lida**—Su defensa de la religión es siempre polémica, nunca desde dentro, como lo es en Fray Luis o en Santa Teresa. Cuando se va a declarar a Santa Teresa patrona de España, Quevedo, que es caballero de la Orden de Santiago, se siente herido por esa insultante coparticipación.

M. E. Vázquez—A 350 años de la muerte de Góngora, ¿se lo lee o se prefiere a Manrique, por ejemplo? ¿O no se lee a ninguno?

R. **Lida**—Yo los leo admirativamente a los dos. Con más descanso a Manrique, con más curiosidad a Góngora.

J. L. **Borges**—Soy un plagiario, pienso lo mismo; no veo la necesidad de excluir a alguno. . . He hecho un pequeño descubrimiento, que sin duda han hecho ya todos los filólogos, y es sobre un soneto de Góngora: ". . .Peligro corres, Licio, si porfías / en seguir sombras y abrazar engaños: / mal te perdonarán a ti las horas, / las horas que limando están los días, / los días que royendo están los años". Son los mejores versos de Quevedo y los escribió Góngora.

R. **Lida**—Bueno, no tanto. Pero Góngora es, en verdad, el maestro de Quevedo en eso y en muchas otras cosas. El lado satírico de Góngora, que se suele olvidar un tantito, es tan magistral como lo mejor de Quevedo. Y Góngora y sus mejores contemporáneos vienen

a reflorecer en una admirable poetisa americana —espero que esté usted de acuerdo—: en Sor Juana Inés de la Cruz.

J. L. Borges—Cierto. Recordando que Hugo dijo que Shakespeare incluye a Góngora, ¿usted no cree que podríamos decir que Góngora incluye a Quevedo?

R. Lida—Eso desequilibra el cuadro, para bien y para mal. Hay mucho más en Quevedo y en Góngora.

M. E. Vázquez—Hace poco en *Le Figaro* un crítico, refiriéndose a una representación en París de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, dijo que Lope no tiene, sin duda, el genio de Shakespeare ni de Calderón. ¿Creen ustedes justos tales juicios?

J. L. Borges—No puedo hablar del teatro de Lope ni del de Calderón, porque no me gustan, pero Lope tiene admirables sonetos religiosos.

R. Lida—Me da pena oírlo, porque me da pena que a mí el tiempo ya no me alcance para leer y releer comedias de Lope y Calderón.

J. L. Borges—Lida, yo quisiera ser convertido a Lope.

R. Lida—Ojalá. Y Calderón es para mí un extraordinario poeta teatral. Sólo él pudo, en la España de entonces, poner en boca de Segismundo estos dos versos: "porque el delito mayor / del hombre es haber nacido".

J. L. Borges—Pero es un lugar común. Es la idea del pecado original. . .

R. Lida—Las palabras de usted, Borges, son el equivalente en prosa pedagógica, pero ¡en ese momento y en ese drama! Nada de lugar común: el poeta lo ha hecho *propio*. Usted propone una explicación muy útil, una nota al pie. Yo me quedo con los versos de Calderón.

M. E. Vázquez—¿Y la comparación de Shakespeare con Calderón y Lope?

J. L. Borges—Shakespeare es incomparable.

R. Lida—En efecto. Las comparaciones de ese tipo son las odiosas; en el fondo, lo que afirman es, perogrullescamente, que España no ha tenido un Shakespeare, que Inglaterra no ha tenido un Dante, que Italia no ha tenido un Goethe, que Alemania no ha tenido un Cervantes. Pero Lope y Calderón sí son comparables e integrables y, repito, excelentes poetas.

J. L. Borges—En el caso de Lope estoy de acuerdo. Los versos de Calderón me parecen ridículos: "Nace el pez que no respira, / aborto de ovas y lamas, / y apenas bajel de escamas. . ." ¡Es una vergüenza!

R. Lida—Góngora en octosílabos: originalísimo. Y bastante antes de Herrera y Reissig. Eso no lo escribiría usted, pero tampoco escribiría el soneto del *Príncipe constante*: "Éstas que fueron pompa y alegría. . ." En fin, de la reacción clasicista y antigongorina no tiene la culpa Calderón.

J. L. Borges—Creo que ese tipo de verso lo hacía muy bien Góngora y muy mal Calderón.

R. Lida—Los versos serios de Góngora no abundan en enumeraciones "rígidas" como las del teatro de Calderón.

J. L. Borges—Es cierto, tiene razón.

R. Lida—Son posteriores. Ya es un arte con esas simetrías que tanto ofenden a. . .

J. L. Borges (*interrumpiendo*)—Sí, son horribles.

R. Lida—Horribles para usted, y para Ortega y Gasset. Para mí, una convención más, que luego utilizará con mucha eficacia un poeta seguramente innombrable para usted: José Zorrilla.

J. L. Borges—No. ¡Si yo sabía de memoria el *Don Juan Tenorio*!

R. Lida—Pues sus esquemas sintácticos son a veces copia de los de Calderón.

J. L. Borges—Es que yo diría que la literatura está hecha de artificios, pero conviene que el lector no note los artificios.

M. E. Vázquez—Pero las palabras, ¿no son artificios?

J. L. Borges—Sí, es cierto. Pero en el *Quijote* uno se olvida de eso. Leí una frase de Stevenson que me parece terrible: "Un personaje de una novela es —dice— *stream of words*". Si uno lo siente así, quiere decir que la novela ha fracasado. En cambio don Quijote vive más allá de las palabras. Y se nota más si el autor es muy vanidoso, como Lugones, que quería ser admirado por sus artificios. . . Por eso, para mí, el primer poeta francés es Verlaine, porque no se nota el artificio.

R. Lida—Creo que es cuestión de hábito. En cuanto a la frase de Stevenson, me parece muy injusto eso de reducir un personaje a una línea verbal. . . Es lo mismo que ha dicho Valéry. . .

J. L. Borges (*interrumpiendo*)—Pero Stevenson lo decía pensando que era un escritor que tenía que escribir novelas y todo lo hacía con una serie de palabras. Había llegado a esa comprobación, no para atacar a alguien, sino con cierta tristeza.

R. Lida—Se puede no atacar a nadie y estar perfectamente equivocado. Es Valéry el que dice que en las tragedias de Racine los principales personajes son la belleza y la armonía de los versos. Muy

injusto. Él no se propone atacar a Racine, lo que pasa es que los personajes de Valéry son así, y él los ve, además, en todo gran teatro en verso.

J. L. Borges—Es como si se dijera que la música está hecha de sonidos, cuando está hecha de emociones a través de los sonidos (si no, sería una miseria). El defecto de Quevedo es que se nota demasiado lo verbal. Esto no quiere decir que no lo admire; sé muchos versos de Quevedo, de Góngora, de Lugones. . . Es curioso, siempre pienso en Lugones con el temor y la esperanza, a la vez, de que lo que escribo se parezca a Lugones.

R. Lida—¡Qué disparate! Esto será remordimiento por haber hecho usted muchos chistes sobre Lugones. Recuerdo haber leído en la revista *Martín Fierro* un romance, compuesto entre varios, contra el *Romancero* de Lugones. Yo era muy joven entonces, y no podía identificar a los autores. Pero por ahí aparecía una palabra, *velicómenes*, claramente quevedesca. Cuando la leí, y con mi petulancia de muchacho —petulancia que nunca me ha abandonado, pero que era entonces más franca—, me dije: "Esta palabra, en la Argentina, sólo la conocemos dos personas: Borges y yo". Y esos versos eran, en efecto, de usted.

M. E. Vázquez—¿Se leen los clásicos? ¿No ocurre que los lectores, al no encontrar problemas del Tercer Mundo, de la guerrilla, del petróleo, del imperialismo, etc., los desechan? Y si pregunto esto es precisamente porque *Fuenteovejuna*, que parece presentar un problema social, se sigue dando en todos lados.

R. Lida—Es curioso y razonable que haya elegido usted la palabra *social*, tan moderna. El caso es que en *Fuenteovejuna* se plantea un problema de virtud y vicio, de labradores ultrajados; pero se le trata, en buena medida, desde el punto de vista de la sangre o linaje, y del imperio de los Reyes Católicos por encima de todo. *Fuenteovejuna* se representa en la Rusia actual; suprimen, desde luego, la última escena, en que los Reyes aceptan la justicia ilegal, ejecutada por los labradores con sus propias manos. Pero Roman Jakobson me cuenta que en sus tiempos, en la Rusia de los zares, se representaba íntegra la comedia, porque entonces convenía que el Emperador fuese el padrecito justiciero del pueblo explotado.

J. L. Borges—Pienso, Lida, que nadie lee nada ahora, o por lo menos muy poco. Además, parece que leen sólo a contemporáneos. Yo hace más de veinte años que no leo contemporáneos, porque temo que se parezcan a mí. En cambio, un autor del siglo XVII o del siglo IX sé

que no se va a parecer a mí y que puede ser mucho más interesante. Los contemporáneos estamos escribiendo todos el mismo libro.

R. Lida—Es natural que Cervantes se interesara por lo que escribían Quevedo o Lope; es natural que lo contemporáneo nos enrede y nos haga perder la perspectiva. Por otra parte, el escritor no está obligado a ser un arqueólogo.

J. L. Borges—Tampoco está obligado a ser un periodista o un político. Me parece absurdo que una persona se niegue a todo el placer de la literatura acumulada en treinta siglos en tantos países.

R. Lida—¡Desde luego! Creo que este diálogo tiene el peligro de que a cada particular afirmación responde una generalización. Es chistoso: si Borges dice que se lee lo contemporáneo, yo digo que eso lo han hecho los grandes escritores; al afirmar yo que lo contemporáneo interesa y a la vez desconcierta, Borges me contesta como si el resto de la literatura no me importara. . .

J. L. Borges—Como estamos jugando este juego por primera vez. . .

R. Lida—Sí, somos inexpertos.

J. L. Borges—Voy a tratar de conducirme mejor, de portarme bien.

R. Lida—Tiene usted derecho; puede hacer de este juego un gran juego. Yo soy el que tengo que estar vigilando las exageraciones y conservar un imposible equilibrio. Y usted también, ¿no, María Esther?

M. E. Vázquez—Por supuesto, pero creo que usted quiere agregar algo más, profesor.

R. Lida—Borges me ha advertido, más de una vez, que no debo fiarme de sus declaraciones publicadas en reportajes. . .

J. L. Borges—Es verdad.

R. Lida—Ocurre que después de ciertas declaraciones suyas he salido en defensa de los españoles inteligentes.

J. L. Borges—Creo que sé a lo que se refiere. Mire, Lida: yo he estado en España y estoy convencido de que es uno de los principales países del mundo. Pero creo que "el hombre de la calle" en España es superior al literario, creo que la manera española es mejor que la literatura española.

R. Lida—¿No ocurrirá eso con todos los países? Cuidado con la ilusión de "la calle".

M. E. Vázquez—¿Comparte usted la afirmación de que la "humanidad española" es superior a la literatura?

R. Lida—No me atrevo a ideas tan generales como "la humanidad española". Me suena un poco rara, un poco victorhuguesca. Yo soy una especie de Funes no memorioso: vivo de experiencias puramente

concretas y estoy deslumbrado por los españoles inteligentes que he conocido y tratado.

J. L. Borges—Yo estoy más deslumbrado por los cocheros y por los choferes que por los escritores. Me parece que todo español es un hombre valiente; claro que son exageraciones. . . Lida, si yo digo que no he conocido a un italiano o a un judío estúpido, eso no quiere decir que no tengan otras virtudes, pero creo que lo que resalta en ellos es la inteligencia, y lo que resalta en un español es la hombría de bien y el valor. Los ingleses han producido una notable literatura, una de las principales del mundo quizá, pero personalmente son bastante borrosos. . .

R. Lida—Yo me he encontrado en Inglaterra (y no sólo ahí) con ingleses que eran muy originales, muy personajes de Dickens, muy divertidos, nada borrosos. Y me he encontrado en España, en la Argentina y en muchos otros países con españoles inteligentísimos. Creo que, en esta materia, el clasificar a los seres humanos por nacionalidad es sumamente arbitrario. . . Y volviendo, Borges, a nuestro tema principal, los clásicos, ¿no estaremos de acuerdo en que de todos nosotros depende el que sigan viviendo? Depende de nuestro conocimiento simpático, de nuestra feliz frecuentación de esos libros.

J. L. Borges—Sí, es cierto.

R. Lida—Es nuestro mundo de lectores. Cuando salimos de él, solemos desbarrar.

J. L. Borges—Quizá las opiniones sean lo más superficial de un hombre.

R. Lida—Es que hay que resistirse a pontificar sobre lo que se ignora. Recuerdo que una vez, en Harvard, al día siguiente de aparecer ciertas declaraciones suyas en el *New York Times*, me tomó usted del brazo y se lamentó: "¡Por qué he opinado yo de tantas cosas, si no entiendo de nada más que de literatura!"

J. L. Borges (*riendo*)—Es verdad.

R. Lida—Pero no resiste usted la tentación (*ríe*).

J. L. Borges—No, y en este momento no debo resistirla, porque si no, no habría diálogo. Si renunciara a mis opiniones, no podríamos hablar.

ANDERSON IMBERT Y SU FLECHA EN EL AIRE

Ya es lugar común considerar el periodismo como trampa mortal para el escritor. No tan común es señalar su benéfico influjo sobre el buen escritor —o al menos sobre cierto tipo de buen escritor—: su eficacia para impedir que el afán de perfección llegue a ese peligroso punto en que empieza a convertirse en motivo de esterilidad. No sé qué piensa de esto Enrique Anderson Imbert. Si sé que su *Flecha en el aire* no merece el recelo y desconfianza con que él la mira; que sus páginas, no escritas para reunirse, se sienten cómodas y solidarias en este volumen.

Cuando el autor de su propia antología es de los que saben escoger y sacrificar (sacrificarse), no puede faltarle al libro unidad de tono, ni siquiera de asunto. No le falta a *La flecha en el aire*, tan lúcidamente articulada sobre unas claras líneas esenciales, porque es firme y neta la posición de Anderson ante los muchos temas que toca. Y no se espere de él un sistema de respuestas a todas esas cuestiones. No, sino una común actitud de entrega a lo objetivo en su natural complejidad, una atención curiosa y vigilante derramada por mil senderos; pero todo equilibradamente dispuesto alrededor de un grupo central de problemas: los problemas —no sólo estéticos— del escritor.

No sólo estéticos, insiste el autor de *La flecha en el aire*. Amigo de afirmaciones claras (¡esa limpidez especulativa de Anderson que parece la fiel versión de su limpidez ética!), no le ha arredrado la tarea de hacerlas y de justificarlas ante los dos bandos hostiles, cegado cada uno por la semiverdad que posee. Triste cosa es que entre nosotros el hombre de letras tenga que estar defendiéndose, ante unos, de serlo, y ante otros, de ser algo más que de letras. Parece destino señalado a esta América nuestra en que los mejores debieron sacrificar tantas veces la vocación al deber y, cuando lograron sobresalir en las actividades del espíritu, fue a menudo tras un camino penoso y solitario, sin el apoyo ni siquiera la consideración de los demás. Donde lo tradicional es que el ejercicio de la inteligencia sólo disponga de los raros momentos que la acción le deja, es tan difícil hacer entender al común de las gentes la dignidad del intelectual como hacer ver al intelectual exasperado los límites de esa dignidad. Donde el camino de la cultura es de soledad y dolor, no hay tentación más fácil que la de rendirse culto a uno mismo a los primeros dolores y alimentar luego ese sentimiento con una vida postiza de intelectual: con el remedo de sus gestos clásicos, de sus ritos, sus convenciones y sus máscaras. En tierra preparada

así ¿cómo no han de brotar lujosamente los especialistas del gesto y la máscara? Y entre los sinceros y de buena voluntad ¿cómo no ha de seducir a muchos, hasta por simple reacción defensiva, la idea de cultivarse en vitrina aisladora, confundiendo pureza con pequeñez y olvidando que el arte acaba por languidecer y pudrirse cuando no hunde sus raíces en la tierra común, en los problemas de todos y de siempre?

Fuertes verdades dice Anderson contra quienes quisieran hacer de los escritores unos pájaros confinados en jaula hermética. Tan fuertes como las razones con que sale al paso de los que se desviven por verlos convertidos en dóciles instrumentos de la pasión ajena. Y no es que él niegue la posibilidad, mil veces confirmada, de que la literatura de propósitos activos y combativos sea excelente literatura. "El mensaje del artista puede ser la expresión de instituciones delicadas, íntimas, sin intenciones sociales o religiosas, o bien el anuncio de grandes cambios espirituales acompañado de llamamientos a la lucha y de críticas demoledoras. No importa. Si en uno y otro caso el artista nos pone en contacto con un universo singular, de intuiciones ricas y nuevas, su obra tendrá dignidad de arte puro y no caerá ni en la insustancial destreza técnica de los virtuosos del arte por el arte que no tienen nada que decir, ni en la grosería y demagogia de los que, sin ninguna capacidad creadora, escriben novelas de encargo para hacer propaganda a la derecha o a la izquierda".

Que el artista sea de veras artista: creador apasionado, no frío explotador de las pasiones. Y verdadero artista será el que a fuerza de ahondar en sí mismo toque a lo sobreindividual y eterno, no el que acuda a los "grandes problemas" del moralista, del sociólogo o del político como a receta retórica. Único requisito es ése, no sólo para que el arte sea grande y digno, sino también para que cumpla su oficio en la sociedad, esa acción útil que suele buscarse por tan disparatados rumbos. "Yo creo —dice Anderson— en la función social del arte"; pero agrega: "el arte no tiene una función social sino a condición de ser puro". Suena a contradicción, y es sólo ver las cosas con mirada más honda y comprensiva. Tanto han penetrado las falsedades irreflexivamente repetidas, y acatadas así como supuestos indudables, que la llana defensa de la verdad suele parecer afán de discusión y polémica. A paradoja suena a veces *La flecha en el aire* cuando procura reunir lo que una perezosa manía simplificadora —tomando como elementos contradictorios los que ve alternativamente enfatizados por razones de método o por natural preferencia de época— se esfuerza en separar y aislar. Hasta para recomponer unidades letalmente escindidas gusta

Anderson de embestir con aforismos de agudo espolón contra esos bloques inertes en que cuaja el sentido vulgar, esa turbia zona del sentido común que no es más que el pudridero de doctrínas, conjeturas u ocurrencias olvidadas ya en los círculos donde algún día brotaron.

Y ahora gira *La flecha* y se vuelve hacia las cuestiones estrictamente artísticas del escritor argentino. Sólo que antes deberá atravesar la nube de seudocuestiones, pleitos sin sentido y palabras de humo con que se oculta y disfraza la pobre verdad. Mientras más pobre, más decorada de contraseñas, de distintivos, de fórmulas sonoras y huecas como calabazas. Llenan el aire los gritos de las comparsas que dan en llamarse a sí mismas generaciones y que aturden con sus vivas y mueras (vivas y mueras a la cultura o a la incultura, al siglo XIX o al siglo XX, al individuo o a la multitud): no ya problemas, ni siquiera razonables disputas, sino escombros y desperdicios de controversias extrañas que acaso significaron algo en otra hora y entre otras gentes.

Detrás de ese ruido y confusión, ¡cuánta indigencia! Parecería, observa Anderson, que todo —hasta la escuela— conspirara contra nuestros escritores, forasteros en su propio idioma, desorientados e indefensos. No sería difícil trazar la historia de esa radical inseguridad, y la historia (mucho más breve y patética) de la conciencia de esa inseguridad. Por si el mal fuera poco, viene a agravarlo un invencible culto al repentismo, que encuentra a su vez apoyo en no sé qué interpretación sutilmente falaz del carácter de nuestra literatura en el siglo XIX. Los escritores argentinos de entonces debieron por fuerza considerar la labor literaria como improvisada y ocasional. No buscaban para su patria sino el bien, y la belleza solía dárseles por añadidura. Hoy, perdida aquella generosa fiebre, es como si se conservara sólo, pero inextirpable, el recuerdo de lo provisional y precario de la actividad artística. Lo que antes fue necesidad y no poder otra cosa, es ya haraganería razonada y armada en sistema: hay quien proclama esa prisa y desorden —que los escritores de antaño bien habrían excusado si hubieran podido— como virtud consustancial del arte americano, y no falta quien busque en ella una honrosa tradición que cultivar. Insensatez no menos patente que la de fraguarse una tradición con las faltas de ortografía de un gran poeta y con las extravagancias o los arranques de mal humor de otro.

No será Anderson quien adule nuestra pereza inventándole genealogías. Y porque su fe en América es fe en el esfuerzo, no optimismo de manga ancha, tampoco necesita robustecerse con la creencia en un sino fatalmente privilegiado de nuestras tierras (seguro a perpetuidad

que autoriza a dormir en ellas con sueño perpetuo). Al autor de *La flecha en el aire* no le tientan las doctrinas de la fatalidad americana. En el fondo ¿qué son esos dramáticos sofismas sino un simple gesto de "qué me importa" y de "no hay nada que hacer"? Lo son, lo serán aunque se escarbe la historia y la geografía para apuntalarlos con hechos cuidadosamente escogidos. Hacia los hechos va Anderson, pero a comprenderlos: y comprenderlos no es utilizarlos para ilustración de horóscopos, favorables o adversos. Tan dañinos los unos como los otros. Si Anderson combate —léase su artículo sobre José Ingenieros— la sonrisita satisfecha de los antimetafísicos criollos, igual reprobación le merece la mueca trágica de los metafísicos agoreros y suicidas, aves siniestras de tan buenos ojos que no hay en el mundo desesperación que se les escape y no quieran aclimatar aquí, y tan diligentes que si no encuentran en América razones para desahuciar a América, van a pedirlas a los oráculos de Darmstadt o de Friburgo.

No gasta Anderson su tiempo en entrelazar con fantasías teóricas los hechos que considera. Respetándolos, dejándolos en su quicio, es como si ellos mismos viniesen espontáneamente a incorporársele. En su pensamiento, amplio sin superficialidad y denso sin pesadez, hace entrar tan a gusto la anécdota como el dato estadístico, el comentario a un suceso reciente como el desahogo autobiográfico. Y en breves ensayos sobre sus autores preferidos, en oportunas alusiones y glosas, se nos revela a cada paso su extensa e intensa lectura. Gran lector es Anderson, y gran amigo de sus muchos libros amigos: sorprende su riqueza de devociones, hoy que parece punto de honor no alabar a alguien sin desalabar a los otros, como cuadra a almas estrechas donde sólo cabe una admiración por vez. El crítico se complace, finalmente, en ceder una que otra página al narrador. De sus condiciones para la novela, ya teníamos prueba acabada. Y es el novelista de *Vigilia* quien traza las bellas estampas de *La flecha en el aire*.

Recrea el ánimo seguir a Anderson Imbert en esta conversación suya, ágil y caudalosa a un tiempo, que sabe informar sin pedantería y juzgar iluminando con sutil arte combinatoria lo grande con lo pequeño, lo pasado con lo actual, lo lejano con lo próximo. Y conforta reconocer en todo el curso de sus reflexiones la presencia orientadora de un mismo inconfundible fervor, de una misma inteligencia franca y cordial, y dejarse llevar de la contagiosa simpatía que late en cada palabra de *La flecha en el aire*. Palabras serenas y bien aplomadas, como de alma íntimamente segura: no gritos y manotones de quien siente que el suelo le falla bajo los pies.

ANDERSON IMBERT, CRÍTICO

Una veintena de escritores hispánicos aparecen aquí[1] incluidos entre los *grandes* de Occidente. Las notas y estudios —variadísimos de ángulo y amplitud— que Anderson Imbert les dedica tienen en común la agilidad, la agudeza y el brillo. Desde la "Advertencia" misma el autor nos anuncia que lo que se ha propuesto es insinuar, más que explicar. Para ello cuenta con las opiniones consabidas del lector, y lo cierto es que de cuando en cuando se complace en rozarlas polémicamente. Al analizar por menudo la vida o la obra de estos grandes escritores, el crítico sabe construir con elegante solidez. Al tocar brevemente, en cambio, tal o cual aspecto particular, lo que prefiere darnos son más bien unas bruscas, irregulares, desafiantes, hondas iluminaciones.

Anderson Imbert gusta de ofrecérnoslas bajo la forma de paralelos y contrastes. Por lo pronto, el de Ercilla y Oña a propósito de un mismo tema, el de la mano cortada (*Araucana*, II, canto 22, y *Arauco domado*, canto 12). Pero las comparaciones no abrazan sólo parejas de autores hispánicos. Si en el conjunto del libro esos autores, al azar de la cronología, aparecen en suelta sociedad con los representantes de otras literaturas, el crítico traza, en algunos de sus artículos breves, explícitas aproximaciones por encima de las fronteras lingüísticas e históricas: Cervantes y Saint-Pierre, Calderón y Shakespeare. Al manso y sistemático providencialismo de *Paul et Virginie* contrapone Anderson —a base de dos episodios parecidos: el de Juan Haldudo y Andresillo, y el del negrero y la esclava a quien Virginia protege— el dramático mundo del *Quijote,* mundo que "no progresa ni mejora ni nos aclara sus leyes" (p. 51) y en que, muy modernamente ya, "los hombres se mueven repletos de intimidades, pero desamparados" (p. 50). Otro cotejo de situaciones hasta cierto punto análogas (Segismundo ante Rosaura y Estrella, y Miranda ante Ferdinando) le sirve para oponer, y preferir por más humano y universal, el arte de *The Tempest* al de *La vida es sueño.*

Dentro de esta primera familia de grandes obras, son la *Celestina* y *El caballero de Olmedo* las que han merecido de Anderson los artículos más extensos. En su libre comentario a la *Celestina*, vale la pena señalar la atención que presta (pp. 31, 40 y 43) a los pasajes con-

[1] Enrique Anderson Imbert, *Los grandes libros de Occidente.* Ediciones De Andrea, México, 1957 (*Colección literaria*, 5).

denados por el Índice de 1640. Insiste por otra parte, con sobrada razón, en subrayar las calidades ceñidamente teatrales de la *Celestina*, y concluye (p. 33) que "muy bien podría desfilar por un escenario". Claro que ha desfilado ya, por más de uno. ¿Quiere decir Anderson que no lo ha hecho como debiera? ¿Que tendría que representarse en su integridad? (Por lo demás, la sola *Celestina* a que se refiere aquí Anderson es la de 1499, con la "unidad de sus dieciséis actos", p. 30.) La semisonrisa polémica aparece, en este ensayo, al comienzo mismo, y el rozado, o golpeado, es nadie menos que Cervantes. Contra el Cervantes de "libro, en mi opinión, divino. . ." se arremete graciosamente (p. 31) como si se tratara, no de un novelista del siglo XVII, sino de un historiador del XX. En *El caballero de Olmedo*, Anderson ve ante todo la "dramatización del misterioso proceso de la poesía tradicional" (p. 64). Desde ese ángulo examina la comedia entera como visión de un peculiar quehacer poético: el poeta ha imaginado "el momento inicial de un cantar, el momento preciso en que alguien lo inventa y lo entrega al pueblo" (p. 64). Mientras se nos muestra cómo transforma y revitaliza Lope la vieja leyenda y cómo articula en ella el cantar mismo, el crítico señala aquí y allí tal cual ambigüedad o dificultad de interpretación (p. 74, n.: ¿doble Caballero de Olmedo?; p. 68: valores dramáticos posibles de la Sombra; p. 72: valores posibles del cantar).

El segundo grupo, el de libros y autores modernos, se extiende de Andrés Bello a Vicente Aleixandre. Bello, libre traductor de la "Prière pour tous", retoca el poema de Hugo sacrificando sus notas panteístas. En los firmes versos españoles, no es ya la Naturaleza quien necesita "de sommeil, de prière et d'amour", sino, directamente, el hombre: "El hombre, tras la cuita y la faena, / quiere descanso y oración y paz". En las páginas que Anderson dedica a Palma, se nos dice cómo la procacidad de las charlas privadas de don Ricardo (quien la extendía además, en frecuentes notas marginales, a los libros de su biblioteca y a los de la Biblioteca Nacional de Lima) se purifica al pasar a las *Tradiciones* impresas; y cómo ciertas inéditas *Tradiciones en salsa verde*, de 1901, que Duke University adquirió en 1929, sí cultivan, en cambio, esa obscenidad de conversación. Un apunte breve y sagaz se consagra a la atracción que en Rubén Darío ejerció Arthur Symons, el poeta y crítico simbolista, y al interés de Symons —y, de paso, el de Swinburne— por las cosas de España; otro, a Güiraldes y su utilización del sueño premonitorio (*Don Segundo Sombra*, caps. 18 y 26); otro, a Alfonso Reyes y su don de traer a presencia inmediata los temas más lejanos. Unas páginas intensas y minuciosas narran las

siniestras circunstancias que llevaron a la muerte de García Lorca (digamos, de paso, que no entran en este cuadro de miserias las que ha querido hacer entrar Jean-Louis Schonberg): dramáticos pormenores recogidos por Anderson en Granada, de fuentes muy próximas a los protagonistas del crimen. Y otro par de páginas retrata a Vicente Aleixandre y le hace hablar de lo que en el alma de Rubén Darío había de angustia unamunesca, fuente de donde brotaron los "Nocturnos" y "Lo fatal".

En este mismo segundo grupo, los artículos más amplios se dedican a "un drama ibseniano de Galdós", a la "originalidad de Zorrilla de San Martín", a las *Sonatas* de Valle-Inclán, al teatro de Azorín, a la poética de Juan Ramón Jiménez, a las novelas de Benito Lynch. *El abuelo* presenta, para Anderson, "una desarmonía entre visión y estilo" (p. 119). Galdós, no tan sensible a desgarramientos metafísicos como a inmediatas urgencias sociales, pone en boca del Conde español unas exclamaciones que suenan —o disuenan— "como eco de una voz noruega" (*ibid.*). Sobre Zorrilla de San Martín escribe Anderson el estudio más extenso de su libro. Son páginas magistrales que, partiendo de la vida, el pensamiento y las anteriores obras del poeta, se concentran luego en un acabado y delicado análisis del *Tabaré*. El Valle-Inclán de Anderson es, aquí, únicamente el de las *Sonatas,* y aun en ellas, lo que se considera es sólo la inmovilidad y vacío de esa arquitectura novelística. Arte libresco, de cuadros quietos y unidades poemáticas sueltas; arte refinadamente anti-actual, anti-social, anti-vital; jugueteo literario con la perversidad, la crueldad y la muerte. De sumo interés son las líneas finales de este artículo, en que, subrayando Anderson los límites de su propio estudio, señala cómo, por entre las rendijas de lo decadente y lo ornamental, asoman ya en las *Sonatas* unas vislumbres positivas, ciertamente dignas de análisis: reacciones ante "una realidad valiosa que Valle-Inclán desatendió por ceder a un estilo de moda" (p. 224). En "Azorín y el teatro", se nos muestran con precisión ciertos rasgos que de los intensos dramas de Maeterlinck pasan —suavizándose, "desluciéndose"— a la trilogía de *Lo invisible.* Una conversación con Juan Ramón Jiménez (1944), en que éste habla volublemente de sus hábitos de escritor, de su facilidad torrencial[2] y de su trabajo de corrección y criba, da pie a Anderson para organizar y exponer vivazmente las vislumbres de teoría literaria y crítica del

[2] "No habría prensas en el mundo que pudieran servir la rapidez de mi pensamiento" (p. 256).

gran andaluz. En el último artículo extenso del libro, que retrata a Benito Lynch a través de sus sucesivas novelas, la obra de este gran evocador del campo argentino se nos aparece tan desdeñosa de todo externo atildamiento literario como fuerte y bien trabada por dentro.

Anderson es, ante todo, escritor —lo es hasta en títulos como "Juan Ramón Jiménez: entrevista y coda" o "Lope de Vega dramatiza un cantar"—, y cualquier resumen nuestro desvanecería su compleja síntesis de saber crítico y reconstrucción imaginativa, de profunda seriedad y de socratismo epigramático y agresivo. Escritor en sus retratos o medallones de genio y figura;[3] escritor en sus digresiones, llenas de hondos atisbos, sobre variadas facetas de la creación literaria. Su relato de la muerte de García Lorca combina con pulso seguro de novelista los azares y la implacable "lógica" que llevaron al crimen. Su meditación —excelente— sobre la pintura de Pedro Figari (pp. 181-184) acaba deshaciéndose en líricas exclamaciones. Mal se apreciarán, pues, estas páginas suyas si no se toma en cuenta lo que deben a su fantasía y a su artística voluntad de forma. Por otra parte, todo estudio de Anderson escritor quedaría incompleto si no incluyera, y muy especialmente, el de su obra de crítico. Pero no es en esta estricta reseña donde quepa subrayar los continuos triunfos de expresión de su *Historia de la literatura hispanoamericana* o de estos mismos *Grandes libros de Occidente*, enlazados así con los de obras como *Vigilia, Las pruebas del caos, Fuga*. Son talentos que merecen estudio aparte.

[3] Véanse, para muestra, el de Azorín, pp. 243-245, o el de Juan Ramón Jiménez, pp. 252-253.

CÁRCEL DE TIEMPO, DE TRISTÁN FERNÁNDEZ

Tristán Fernández publicó en 1937 su primer libro de versos: *Itinerario*. Primer libro, pero sin laboriosas ingenuidades, sin afán de prosaísmo o feísmo, sin frenesí ornamental. "Sonad, sí, flautas del aire; cantad, violines del agua". Aire límpido y agua armoniosa corrían por casi todas sus páginas.

Si aún encontrábamos en ellas tal o cual rastro de poesía ligeramente alcohólica, no lo encontramos ya en esta *Cárcel de tiempo.** Lo más puro de su voz perdura aquí, y hasta ha crecido y fructificado. Tampoco se quedan atrás los temas —no por su número, sino por la mayor fuerza y soltura con que reaparecen ahora. Uno, sobre todo, que se insinuaba apenas en el primer libro —"Muro de las palabras. . ."—, se reitera en el segundo insistente y diverso. No sé que en nuestros poetas haya logrado acentos más limpios la meditación lírica sobre el propio oficio poético (asunto no extraño a otras literaturas, ni siquiera a la de otros países de nuestro mismo idioma). El temor y dolor del fracaso poético, y hasta la visión de la Poesía como irremediablemente lejana e inaccesible —"en qué confín sin nombre detenida, en qué ribera de ceniza y llanto"—, llegan a transformarse aquí en sutil juego de oposiciones: contraste entre la denuncia explícita de una incapacidad de expresión y el firme paso de los versos que, al denunciarla, se desmienten a sí mismos. El lenguaje humano tiene ese paradójico privilegio, que a su vez puede ser, y lo es en este libro, legítimo recurso de poesía.

Pero no son paradojas, ni estudiadas combinaciones de reflejos, ni alardes de orquestación lo que ante todo se ha de buscar en *Cárcel de tiempo*. Canto llano y conversado suele ser el suyo, y amigo del haikú y de la copla, con una que otra noble resonancia de grandes poetas de hoy y de ayer. Si a veces se le encrespa la voz y llega a urdir, como en "Mal sueño", un sostenido revuelo de puntos cardinales, o a rebasar profusamente las mínimas fronteras que por lo general se impone a sí mismo, parece como que lo hiciera a su pesar. En la expresión del paisaje intenso y fugaz y de la emoción epigramática es donde busca y halla sus más frecuentes aciertos. "Sólo palabra y breve arquitectura". Sólo eso; pero nada menos, Tristán Fernández.

* Tristán Fernández, *Cárcel de tiempo*. Buenos Aires, 1941.

Y que el poeta es capaz de intentar con éxito arquitecturas más amplias, lo prueban los paralipómena de este libro: la "Historia del marinero" y el Prólogo en verso a una comedia de niños, sin contar algún vago esbozo de relación cíclica que se adiverte en muchos de sus últimos poemas. Es capaz de hacerlo, y me parece de buena amistad recomendárselo. Ganará organizando su poesía de tal manera que el todo sea mucho más que la suma de las partes. Ganará con no comprimir ascéticamente ciertos generosos fervores que ya en *Itinerario* daban ocasión a algunas de sus estrofas más logradas. No tema el poeta hacerlos entrar en su obra, aunque se desborden de los esquemas hasta ahora frecuentados por él. No para todos es desconfianza saludable la de la anécdota ni la del poema extenso, ni es de provecho para todos el sujetarse a un difícil régimen de inhibiciones.

Se equivocaría el autor si pensara que es moralina lo que le predico. Aconsejarle ahondar poéticamente en ideas y vislumbres que sé asiduas en él y que yo quisiera más presentes en su obra no es invitarlo a rimar las excelencias de este o aquel sistema económico ni a redactar fuertes dramas en versos impronunciables, sino a buscar en la fidelidad a sus devociones más íntimas el modo más sencillo

> de poursuivre l'eau profonde
> que demandent les sommets.

Es recordarle la oblicua repercusión que esa manera de armonía consigo mismo suele tener en las virtudes estrictamente estéticas de la obra de arte. Es, en fin, sugerirle una utilización quizá mejor de ciertas aptitudes, en mi sentir valiosísimas, que insinuándose en *Itinerario* y continuándose ahora en *Cárcel de tiempo* parecerían convergir en un punto que está más allá de ambos libros. Que está, esperémoslo, en un futuro libro de Tristán Fernández.

DOS O TRES MURENAS
(CARTAS, RECUERDOS, RELECTURAS)

I

Lo veo en Cambridge, en Harvard. Suave y vivaz la sonrisa: apenas una leve expresión de reserva o vigilancia. Y hondamente atenta —en los dos sentidos— la mirada. Lo veo y oigo en mi cuartito (el 46) de la biblioteca universitaria, Widener Library. A la conversación solía yo contribuir ante todo, como de costumbre (mala costumbre), con amplios y generosos silencios. Pero a él no parecían molestarle: los respetaba, los aprovechaba, los moldeaba con inimitable cortesía.

Yo le envidiaba ese don de respetar y moldear a la vez. No era de los interlocutores que procuran hacer del otro una prolongación de sí mismos. En lo fundamental, nuestra simpatía fue, al principio, de esas que suelen establecerse entre caracteres complementarios. Coincidíamos y disentíamos, pero aun las disensiones venían a situarse sin esfuerzo sobre unos supuestos previos, pre-intelectuales sin duda, que hacían posible y grato el tráfico o choque de ideas, ocurrencias y bromas. El choque podía ser fuerte y revulsivo. Nos lo agradecíamos, sin embargo. Si en cambio llegaba a producirse tal cual acuerdo pleno, tal cual unísono, nos alarmábamos tanto él como yo, y era entonces la equívoca coincidencia lo que pasaba a ser, al instante, centro de nueva discusión.

Recuerdo con nitidez algunas de las palabras, o temas en germen, que brotaron al azar de aquellos diálogos, en mi celda de Widener. Eran, en pequeño, ejemplos de intereses comunes que no hubiera sospechado yo antes, e insinuaban al mismo tiempo, en irregular y abreviadísimo croquis, nuestras principales discrepancias. Nos sorprendimos hablando de alfiles y alferzas y de su curiosa historia semántica: yo me contentaba con llevarla, aguas arriba, hasta el elefante (al-*fil, phil*) semítico; él seguía gustoso el viaje, pero pugnaba luego por alcanzar, o crear, un más lejano Centro u Origen. La historia de *alfil* —elefante por un lado, y por otro alférez y visir—, y sus confusiones de género, y la transformación de la Reina en Dama, no pudieron menos de llevarnos a la estilizadísima Edad Media de Henry Adams, el de la Virgen y la Dínamo, el de *Mont-Saint-Michel and Chartres*. Y alfiles y damas nos empujaron también, en otra dirección, a hablar (yo) de Capablanca, y a contrastarlo sutilmente (él, Murena) con Paulsen y

Steinitz. Tenía razón, como supe después; mis lecturas no llegaban entonces a tanto. Él añadía un firme voto de confianza al avance cognoscitivo "lento y sistemático", y una condena igualmente firme de la improvisación, aunque el "instintivo" triunfara y brillara una y otra vez. Asociamos, revolviendo regocijadamente países, épocas, artes y estilos, como en un desahogo de alegre irresponsabilidad, al talmudista Steinitz —y su carrera ajedrecística "lenta y sistemática"— con el Brahms de la primera Epístola a los corintios (XIII, 1-13), a Morphy con Beethoven, a Capablanca con Mozart, con Garcilaso, con otros ángeles y ángelas que muy de vez en cuando bajan "da cielo in terra a miracol mostrare".

Lo veo en los pisos altos de la biblioteca, donde ha acotado rápidamente sus rincones favoritos, o de regreso en mi Widener 46, después de haber revuelto los estantes de Filosofía y Religión. Ha extendido sobre mi mesa la caza obtenida, y se dedica ahora a revisarla, a comentar oralmente libros y artículos, a hojearlos, buscando con afán, meneando a veces la cabeza, tomando notas apresuradas. En una conversación más irregular, al variable compás de los estímulos que va recibiendo de la entrecortada lectura y de breves (y no más coherentes) preguntas mías, salen a la luz tendencias menos manifiestas y más imperiosas de su pensamiento y sus valoraciones. El elogio de la reflexión sistemática empezaba por ponerse en frágil equilibrio con el ansia de descubrimiento revelador e inmediato. En ciertas palabras suyas, en ciertas fuertes imágenes, la dualidad inestable se inclinaba, inequívoca, hacia la primacía de la intuición instantánea, contra toda lenta técnica de raciocinio. Podía unirnos la común confianza en el diálogo, pero lo cierto es que al tropezar con dudas, con aparentes antinomias, con el matorral de las interpretaciones posibles, yo manejaba sin demasiados miramientos la navaja o machete de Occam. No era yo, sino él, quien salía bizarra y graciosamente a la defensa del matemático y el lógico capaces de *multiplicare entia* más allá de las estrictas necesidades del oficio.

Ahora sí me era más fácil reconocer al Murena a quien había yo leído y a quien acababa de escuchar en la sala de conferencias: una mente más bien desdeñosa de todo lento cotejo entre dos datos, más pronta a saltar del uno al otro y a tender súbitos puentes de hipótesis entre ambos, aunque su mirada permaneciese fija en el móvil objeto que la absorbía (no digo en su perfil afinado, no digo en su dibujo fiel). Cada vez más, sus comentarios o embestidas en alta voz barajan temas, planos de lenguaje, planos temporales. Ésa es entonces, al me-

nos, mi impresión. Luego voy dándome cuenta de que todo es a la vez intemporal y actual, combativamente actual. Ya se refiera a sus lecturas, ya a lo que acaba de ver y oír en la vida cotidiana de los Estados Unidos, vuelve a invocar el Centro y el Origen, la Ciudad y su Nombre secreto, que, en este otro contexto, ya no me llaman tanto la atención. Me es familiar la ciencia de Eliade y, desde mi infancia, la del filólogo Nietzsche y su violento etimologismo romántico. Ya sé que Roma es, al revés, Amor, y que Eva es *Ave!* (Ya sé también que, para la cruel indiscreción de Sarmiento, *argentino* es misterioso y fatal anagrama de *ignorante*). Ésos eran temas de inevitables y nada incómodas divergencias, y era de esperarse que así fuese. Pero otras expresiones de Murena, muy distintas, me parecían curiosamente desproporcionadas. *Horrendo* no es una de mis palabras normales; Murena la aplicaba con toda naturalidad, sin alzar la voz, a algún atascamiento del tránsito en *greater Boston* que le había retrasado unos minutos el acudir a nuestra cita, o calificaba con ella las trivialidades de turno impresas con letras enormes en la primera plana de un periódico, o el estrépito de un camión de bomberos. No eran delicadezas ni remilgos. Eran partes de un todo, fragmentos sueltos de un rompecabezas obsesivo.

II

Se advertía sin dificultad en la conversación misma. Podía Murena interrumpirse y preguntarme de pronto: "¿Le resulto anacrónico?" "No, sino acrónico", le contestaba yo. Pues lo que saltaba a la vista era no tanto su anhelo de generalizar como el de eternizar. Yo no me sentía capaz de seguirlo hasta ciertos extremos. Solía llevarme entonces la mano al pecho, inclinar la cabeza y repetir las palabras del centurión: "Domine, non sum dignus". Él se sonreía, sin molestarse. Pero ese camino, uno de sus entrañables caminos, estaba trazado desde hacía mucho. Era el que ligaba la esquina del ocasional atascamiento con la totalidad del esquinado y caótico mundo de hoy, tal como lo presentaría después Murena en su *Cárcel de la mente*: el que transformaba el periódico, el *best seller*, la propaganda —¡hasta etimológicamente!— en unas formas o ex-formas abyectas, en un irreconocible detritus de la propagación de la fe.

Releo sus cartas. Releo versos y prosas aguas arriba, hasta llegar a aquel *Primer testamento*, a la dolorosa antropología, o teología, que esas páginas tempranísimas rezumaban ya. Y todo (o lo que me parece

la línea central de ese todo) forma ahora, creo, con aquellas lejanas conversaciones, una figura congruente y llena de sentido. Y en marcha: en ascenso.

Más agitado se me aparece Murena en su correspondencia que en su diálogo. Pero aun así, sólo por rachas. Ni siquiera en sus cartas era frecuente que la pasión llegara a desmesurar el conjunto, como sí llega a hacerlo en algunos de sus poemas de escándalo fogoso. Es capaz de analizarse con dureza a sí mismo. O, como en una larga página de julio de 1971, puede no disimular su hambre y sed de elogios. Ni ha de esperarse otra cosa "en este desierto en el que vivo, desierto que tal vez se deba a cierta voluntad mía de desierto, pero que es desierto al fin".

Y no todo se limita, de su parte, a agradecer llanamente mis observaciones, como que solía yo llamarle la atención, de buena fe, y sin timideces, sobre la abrumadora frecuencia de sus descensos al averno. En alguna de nuestras más descosidas conversaciones de Harvard nos habíamos entretenido un rato mezclando ciertos proyectos quizá realizables con otros locamente ambiciosos, y recuerdo haber citado, alabando uno de éstos en broma, cierto verso del *Inferno* (IV, 96) en honor de Virgilio: el del águila y su vuelo soberano. Alguna vez —eran ya los tiempos del *Sueño de la razón*— se lo reiteré a Murena por escrito, aludiendo, a diferencia de aquella lejana charla de Widener, no irónicamente a ninguna impecable *Eneida*, bella y rotunda, sino, en serio, a la aventura de Murena en aquellos años en que yo le escribía: al insólito vuelo de su atrevimiento. Ahora, cuando su empresa literaria parecía haberse vuelto, exteriormente, más infernal y, si puedo juzgar por los comentarios del propio Héctor, más llena para él de asechanzas y temores, las palabras de Dante parecieron provocar en su ánimo unas apasionadas reacciones y perplejidades. Insistió en que yo le hablase con todo el rigor necesario de ese empeño suyo, recibido —se quejaba él— sin eco ni simpatía alguna por la crítica ambiente. Yo tenía motivos para no tomar su descontento muy al pie de la letra, pero accedí a escribirle de esas tenebrosas exploraciones.

A él, devoto de sus saberes antiguos, debía serle familiar el aviso de la Sibila. El descender no tiene dificultad, pero no a todos se les concede, para regresar a la luz, la rama de oro. ¿Hasta cuándo, le reclamaba yo, diferir el retorno? Su *Testamento* de 1945 había fijado ya con mano implacable el trágico puesto del hombre en el cosmos. En su guerra —a que tanto espacio dedica su obra ulterior—, en su cuerpo a cuerpo contra el mal, no era lo menos peligroso el abrazo del ene-

migo: contacto, comunicación, en fin de cuentas. Con ese belicoso impulso tendrían que ver, sin duda, tantas y tan despiadadas condenas como se prodigan en sus juicios, en sus construcciones históricas y míticas, en sus diagnósticos. No digamos Prometeo, pero un Adán, obstinado en su caída, merecía un poco más de caridad (¡oh Epístola a los corintios! ¡oh Brahms, en cuyo canto la *charis*, la *charitas*, pasa a ser, naturalmente, *Liebe*!). ¿Por qué —protestaba yo— ese encarnizamiento, esa figurada capacidad de crimen?

Murena se mostraba atentísimo, una vez más, hasta a mis preguntas y mis disensiones, y revelaba hasta qué punto solía cultivarlas él mismo, contra sí, en su constante monólogo. ". . .Usted me habla —escribe en julio de 1971— como mi alma se habla a sí misma. ¿Por qué esa capacidad de crimen? Todos los días me lo pregunto, sin cesar, y temblando". Alma escindida, llega —gracias a eso, quizá— a comprender como justificada y naturalísima, hasta cierto punto, la hostilidad de los críticos a su ciclo de novelas grotescas. Con ellos colabora el violento auto-crítico que Murena lleva dentro de sí mismo. "Respecto a mí, a lo que estoy escribiendo ahora —me había contado un año antes—, la reacción es negativa. No por odios particulares, sino porque no entienden. Y aquí otra paradoja: al no entender tienen razón. No encuentro disculpa absoluta para lo que estoy escribiendo, aunque inexorablemente tenga que escribirlo". Seguía en esa carta un como paródico recuerdo del *Ecce Homo*: "El otro día. . . pensaba en redactar un breve texto que se titularía *Por qué hemos llegado a escribir cosas tan innobles*". La doble mirada, siempre. Por una parte le permitía penetrar la cruel razón de los otros, pero lo obligaba además a obedecer puntualmente, a acatar, temblando, el misterioso dictado o destino a que decidió jugarse en esa etapa febril. Se sentía forzado, condenado a ella. Tenía que pasar a toda costa por ese estrecho para iniciar de verdad el viaje, en que lo aguardaban su libro profético —su Elías, vieja aspiración— y, digamos, un nuevo mundo de poesía.

III

¿Nuevo? Sin duda, aunque la novedad se daba también, con frecuencia, en las frescas inflexiones, acordes, desarrollos (y hasta despojamientos, no menos visibles) de fuerzas bien presentes en el Murena anterior. ¡Tantas veces el tumulto, la imprecación o el grito, las imágenes de cósmica tristeza, habían alternado en su obra con una vena de

serenidad, grave o plácida, sin que fuese siempre fácil percibir hasta dónde era deliberado el ritmo de esos contrastes! La serenidad parece ensancharse y profundizarse ahora en el poeta, a riesgo de no sonar ya a verso cantado, sino a aforismo, a fragmento de monólogo, a lección de conducta, de *ser*. Fluye tranquila, sin pedagogía ni oratoria, pero revela a todas luces el afán de Murena, su misión, se diría, de conciliar lo más vivo e íntimo de muy diversas sabidurías tradicionales (su ambiciosa geografía de lo religioso no se limita a Occidente). Así, saber tradicional, lo llamaba él mismo en carta de 1966; un saber —continuaba— delicado y semi-hermético: "Se trata de algo que se va perdiendo aceleradamente. Para subsistir debe permanecer un poco sepultado, porque todo lo que es tocado hoy por la historia queda muerto, convertido en un fantasma-de-sí-mismo, aprendible, repetible, un producto industrial". Su carta buscaba el diálogo. "Escríbame —terminaba— cuando los dioses se muestren propicios". Permítaseme aquí, al recorrer algunas intrincadas hebras del pensamiento y sensibilidad de Murena, no atenerme al orden cronológico más estricto: cualquier lector recordará el zigzagueo de sus alusiones, de sus breves historias o epigramas piadosos, o de versos que, sin comillas, repiten consagradas paradojas como "Calla aquel / que sabe / y aquel / que no sabe / habla", coda de uno de sus poemas en *El demonio de la armonía*. Si no me demoro puntualmente en tan decisivo aspecto de su progresión o peregrinación de los últimos años, es porque otros amigos pueden caracterizarlas con más inmediato y cabal conocimiento de ese Murena. En cierto modo, Vogelmann lo ha hecho ya, y no quisiera yo resumir, esto es, echar a perder, sus palabras irreemplazables —las suyas, y las de los testimonios orales de Murena que el propio Vogelmann ha dado a conocer.

Conciliación de saberes y, al mismo tiempo, una poética de la sencillez profunda, ajena a la gracia llamativa y a los pequeños asombros. La vocación eternizadora de Murena se vierte en un tono de presciencia y un arte aplomado que saben adelgazarse limpiamente. La mano segura del poeta evita bruñir, ramificar, distraer. Y el despojamiento no conduce a la vaciedad ni a la debilidad. En versos que van como llevándole al poeta la delantera y que afinan, ensayan, preludian su voz última, se configura a través de esos años un Murena que ya no necesita de polémicos contrastes y claroscuros, que sabe rehuir énfasis y no petrificarse en riquezas. La marcha de su poesía está lejos de ser "lenta y sistemática", pero su sentido general es el de un avance hacia adentro, hacia un máximo de concentración y transparencia. Versos

como de alma en su punto, que, cercana a la hora de la verdad escueta, puede vivir ya con la sola guía del sueño interior. Destacando lo polémico y espectacular, contrastes y claroscuros se salvan por el cambio de dirección. Mantienen la energía del impulso, pero sutilizan su dinamismo: perduran ahora, como en suprema destilación, móviles y armonizados en el cristal de esos versos.

Diafanidad y, en ella, densa y madura inquietud, aun en sus más equilibrados soliloquios líricos. No puedo imaginar esa etapa de última lucidez como la paz aplastante y muda de la anestesia. Aun cuando ya alcanzara Murena a verlo todo desde muy alto, su mirada inquieta seguiría revolviendo, sin anularlas, sus paradojas, la cara y cruz de sus obsesiones, las voces alternas de su monólogo. Años antes, en alguna carta en que había jugado hasta con sus propios desgarramientos de alma (incluido el de la curación provisional), disminuía irónicamente la gravedad del caso: "Una enfermedad más, o sea una nueva cama en la que hay que aprender a acomodarse para que no aparezcan las escaras. . . Uno se levanta. . . muerto en vida. Pero saldré". Y aducía el relato jasídico del condenado a quien prometen perdonarle la vida si atraviesa un abismo caminando sobre una cuerda. "Cruza. Cuando le preguntan cómo hizo, dice: *No sé. Cada vez que sentía que me inclinaba para un lado, hacía fuerza para el otro*". Y concluye Murena: "No hay otra cosa por el momento".

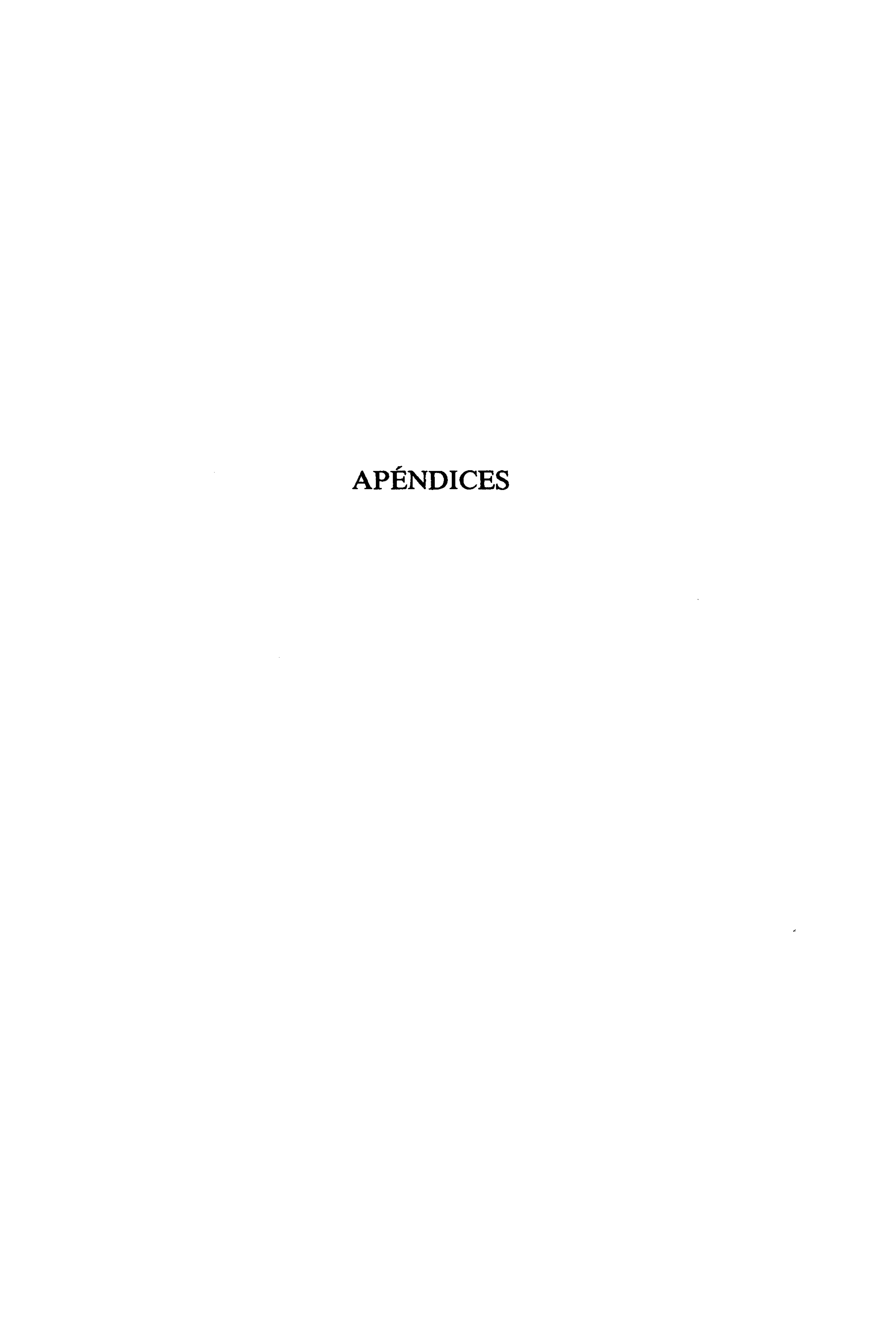
Hubo otras cosas: mucho más que cicatrices o que resignados ejercicios de supervivencia. El mismo año aparecía en la Argentina —reaparecía, con fatalidad de pecado original— lo que Murena llamaba "la Prehistoria". Una vez más, lo trágico no excluía lo grotesco, y aunque lo grotesco abundara en trivialidades, el conjunto no era por eso menos desolador. Escaras, cuerda floja sobre el abismo. "Pero saldré".

Y había salido, una vez tras otra, para ser más y más lo que ya era. En versos engañosamente sencillos, alcanzó "Flavio Gómez", su doble, a celebrar la nocturna luz ordenadora, capaz de asignar también un sitio justo a las tinieblas y al sufrimiento —"Rayo de la noche. . ., / corona que protege. . . / al último / que de pronto todos somos". Cuando las palabras exteriores llegaron ya a ser superfluas, hubo de disponerse a cumplir la jornada —quiero creerlo— con más integridad, con más entereza que nunca. Más que nunca habrá desdeñado la serenidad que se logra por refrigeración y olvido. Debió ahora, callada e inflexiblemente, perdurar en su ser, fiel a su oculto itinerario. Debió sentirse iluminado por el rayo nocturno, y verse a sí mis-

mo, sin renuncias ni simplificaciones, activo e hipersensible, "haciendo y padeciendo, todo envuelto en silencio", como cuatro siglos antes había escrito otro poeta —el del *Cántico espiritual*— en prosa engañosamente sencilla.

Pero *El águila que desaparece* nos muestra al poeta haciendo y cantando su silencio. Silencio de la página en blanco que, para llegar a serlo con plenitud, debe dejar de serlo: abrir el camino "a la caligrafía / que la invade". Silencio final —el otro lado del silencio— que "redimirá mañana / el ruido / de mis pasos". Lo uno y lo otro. Los versos de "Glicinas" son una venturosa conciliación de contrarios. Poesía magistral, poesía de regreso, con su redonda transparencia y, a la vez, su núcleo íntimo de paradoja: la del gran poeta (un Li Po reinventado), espejo puro, percepción pura. El gran poeta que "no escribió nunca / ningún poema". Dualidades y multiplicidades siguen latiendo en la nueva unidad conquistada. Imperiales y ominosas —y profundamente conmovedoras— suenan estas palabras: *El águila que desaparece*. La bivalencia persiste, y hasta resalta aún más, en aquellos versos en que Murena anuncia el fin del vuelo: "El águila / que desaparece / impera. . ." No es fácil decidir hasta qué punto la imagen aquilina del *Inferno* pudo entrar en el título, altivo e infausto, del libro entero. Quién sabe qué otras águilas prestigiosas se agitan en el seno de esa imagen.

De lo que no cabe duda es del imperio de esta poesía. Murena no se limitaba a recoger en ella lo mejor de su infatigable busca. Sus versos llegaban más lejos en este tramo final. Eran decantación, renovación y promesa. Traducían, no un éxtasis inmóvil, sino algo como la alegría de la meta alcanzada. Venían de muy lejos, y ascenderían quién sabe hasta dónde, pero, por lo pronto, arraigaban en la percepción morosa y amorosa de lo inmediato. Una rara manera de felicidad parece ser el signo de estos poemas. Todo anunciaba —eso creíamos— un impulso destinado a prolongarse en largos años de arte afirmativo y fértil. Eso esperábamos. Pero, como hubiera dicho el propio Murena (¿o Virgilio?), los dioses opinaron de otro modo.



APÉNDICES

LA TORRE EN GUARDIA

I. Sobre la inminente inutilidad del lector

Los libros engendran libros, y si se considera cuántos tomos han nacido de la *Ilíada* o del *Fausto*, cuesta no alarmarse por la incalculable progenie que descenderá de esta muchedumbre de papel cuyo peso abruma ya las bibliotecas. ¿No habrá un Malthus que nos consuele con el descubrimiento de que los libros crecen en progresión aritmética y la polilla en progresión geométrica? ¿Y no habrá sistema de destrucción más inteligente y selectivo que el terremoto o el incendio?

No más inteligente ni selectivo, pero sí, a la larga, más poderoso, más radicalmente eficaz que la supresión violenta de cierto número de libros (o de lectores), es hacer cada vez más obvia la inutilidad del libro (y la del lector). Los intentos de supresión violenta corren el riesgo de estimular las fuerzas de resistencia; mejor es embotarlas, distraerlas, evaporarlas lentamente, eliminar hasta las más lejanas posibilidades de reacción. Los índices de lecturas prohibidas, sólo lícitas con venia de autoridad competente, suelen despertar en ciertas almas unos extraños pujos de desobediencia; mejor es poner al alcance del lector todos los libros, ir anulando en él la capacidad de elección activa y personal, crear y alimentar la ilusión de que adquirir libros —o sus simulacros— es prácticamente lo mismo que leerlos, y aumentar en lo posible la distancia entre esos dos términos: que sea cada día más fácil poseer nuevos libros y cada día más difícil frecuentarlos.

Ante todo, pues, que el lector *s'y laisse glisser*; que llegue, como por sí mismo, a hacerse prescindible y superfluo. Bueno será convencerlo de que puede, y hasta debe, absorber Cultura sin esfuerzo, pensando en otra cosa (como quien absorbe música mientras juega a los dados) o sin pensar en cosa alguna (como quien absorbe sol durmiendo en la playa). Después, que por multiplicación de una serie de sustitutivos, intermediarios y accesorios, se vaya eliminando paso a paso el libro. Hacia este propósito convergen los modernos adelantos de la fotografía y la fonografía, la pequeñez de las casas, la producción abundante y barata de artefactos antes accesibles sólo a los ricos, mil modestas virtudes y espléndidos vicios del mundo que nace, principalmente los orientados al cultivo de la comodidad. Para mayor comodidad, en efecto, el libro ya no será libro sino microfilm. Bastará colocarlo en un dispositivo especial, apretar un botón, respirar profundamente, cerrar los ojos. . .

Pero tanta pobreza no era todavía bastante, y mi amigo Adrián Aguilar me escribe ahora desde San Francisco que laboratorios inmensos trabajan en tres turnos para obtener aparatos más perfectos: aparatos que leerán sólo las partes esenciales de cada microfilm, subrayadas por expertos redactores del *Reader's Digest*. Quien no disponga de tiempo, o de ganas, no tendrá por qué oír el recitado; lo confiará a un receptor-grabador anexo al aparato. Lo leído quedará registrado, para mejor ocasión, en un microdisco no mayor que la uña del meñique. A fin de mes, un super-microdisco extractará automáticamente lo esencial de todos los extractos. Pronto habrá microalmas que sepan prescindir de las demás lecturas —y aun de ésta, pues tendrán la seguridad de que todo ha de quedar bien conservado en su microdiscoteca.

Yo no soy de los que están siempre aguzando el ingenio para anunciar antes que nadie los desastres más lejanos; pero el doctor Aguilar no desdeña este ejercicio, y nada habría de malo en ello si con frecuencia no acabara por tomar demasiado en serio lo que empezó como deporte y burla. Para él, la suave revolución copernicana que bajo capa de facilitar la lectura va anulando gradualmente al lector es, a no dudarlo, el comienzo del fin. En esta época —escribe— de altoparlantes y de ministros de propaganda, llega así a sus consecuencias últimas un proceso de siglos. Siglos necesitó el hombre !oh Alain!, para domar y adiestrar sus gritos; siglos para que llegara a consumarse esa pequeña y enorme trasposición de la lectura oral a lectura visual. Pero el proceso llevaba en alguno de sus pliegues los gérmenes de su propia anulación y reversión. Pronto nació el afán de confiarlo todo, sin perdonar tilde, a carpetas, legajos, copiadores, archivos voraces a los cuales ha sido negada la sana y noble aptitud de olvidar. Por quién sabe qué oculta maniobra compensatoria en la economía de la civilización, este empeño delirante en fijar la palabra sobre el papel culmina y remata ahora en un sistema de reproducción de la palabra hablada, que transforma al libro en un objeto cada vez menos manejable directamente. Ya no es el lector mismo quien presta su voz a los signos impresos. Ahora debe limitarse a recibir una voz ajena, profesional e inmodificable; debe entendérselas, por una parte, con la palabra desfigurada e incrustada en placas de caucho o rollos de celuloide, y, por otra, con la palabra voladora, rebelde a operaciones lentas y cuidadosas como las que consentía de buen grado la página escrita, con sus anchos márgenes acogedores.

Las circunstancias más dispares se conjuran para fomentar la aciaga convicción de que todo puede reemplazarse: hasta el lector y su

soledad, hasta el libro y su hospitalaria mudez. ¿Qué mejor prueba, concluye el doctor Aguilar, de que ya se han aflojado y enmohecido en el alma humana los resortes que la mantenían vigilante? La suerte está echada. Unos siglos más —tiembla, lector, como tiembla mi pluma al copiarlo— y el hombre, semidormido en dulzuras de eutanasia, olvidará la rueda y el fuego; y la tierra olvidará al hombre, se recogerá en sí misma y se irá deshaciendo también en definitivo sopor; y el espíritu de Dios olvidará a la tierra y volverá a flotar sobre la oscuridad del abismo, como antes del primer día.

II. Contra los querandíes

A ciertos lectores de *Sur* parece haberles sentado muy mal esa *inminente inutilidad* con que se les amenazaba en el número anterior, y, como quien se pellizca para convencerse de que está despierto, se han puesto a probar su propia existencia escribiéndome airadas invectivas. No he querido que las ignorara el doctor Aguilar (más culpable que yo, si hay culpa en advertir al hermano en peligro) y decidí aprovechar mi paso por San Francisco para comentar con él las más razonables y las más disparatadas. No pudo ser. Lo encontré leyendo en su cuarto —una mesa y un par de sillas, una victrola, libros, flores—, ensombrecido el rostro y desafinada y chirriante el alma. Estaba molesto y hasta indignado, según supe luego, contra los filósofos de San Francisco.

Porque también allí hay filósofos, aunque el doctor Aguilar, con ser la conciencia alerta de la ciudad, apenas los trata, y huye de los que han ido brotando en los últimos años. Don Adrián es pensador algo a trasmano, no porque deliberadamente se oponga a los otros, sino porque es distinto de ellos. No se lo perdonan, y les irrita y duele sobre todo el oírle proclamarse discípulo (menos fiel, desde luego, que fervoroso) de aquel insigne maestro, médico también, que solía decir con irónico alarde de inmodestia: "El camino de la sabiduría pasa por la medicina". Por si no fuera bastante el recelo que les inspiran los filósofos sin diploma —o, peor aún, con diploma que acredita otro género de conocimientos—, aquí viene a agregarse un particular motivo de desconfianza: están desarmados frente al prejuicio vulgar contra la medicina. No leen a Stevenson, y unos son demasiado sanos, de suerte que les falta ocasión para admirar debidamente a los médicos, y los otros demasiado enfermos y roídos de injustos rencores.

Hallé, pues, a don Adrián malhumorado como nunca, y cuando le pregunté que libro tenía en las manos, me leyó por toda contestación estos párrafos de muestra:

> Lo absoluto cae, no puede menos de caer, en la pluralidad. ¿Cuál es la dimensión de esa caída? El tiempo. ¿Cuál la proyección de lo absoluto en la pluralidad? El espacio. El pensamiento motor de la caída, alimentado por la sobreestimación de la pluralidad con respecto a lo absoluto, y por la falacia de que en la pluralidad se cae según libre determinación, es el mal. El diablo es aquel ser en quien se da primariamente ese pensamiento: el ser del cual ese pensamiento brota. El entendimiento del diablo es la espiral trazada por la materia al caer en el caos.

No he de revelar, aunque ahora lo sé, quién es el autor de estas líneas: descanse su nombre en piadoso silencio. Pero sí confesaré que me sorprendió el ver los efectos de esa lectura en alma tan bien templada como la del doctor Aguilar. Ciertamente —me dije— el hígado tiene sus razones que la razón no siempre comprende. O quizá los años hayan logrado socavar lentamente en mi amigo su probada ecuanimidad, y ahora sea incapaz de resistir sacudida de tan cercano "epicentro", como dicen los sabios. ¡Ver nacer aquí, ante nuestros ojos, páginas semejantes, que en tiempos más sensatos sólo hubieran podido pensarse en alemán! ¡Verlas crecer y multiplicarse cuando el mundo está tan necesitado de discreción, de claridad honrada, de buen sentido! ¡Oír cómo chillan y recrujen, sumándose a la monstruosa cacofonía que hoy llena los espacios: hoy que, como en los días de Aristófanes, Torbellino ha destronado a Zeus!. . . Muchas otras lamentaciones añadió el doctor Aguilar. Yo, oyente exacto, aunque indigno, me limitaré a resumir sus palabras.

En épocas cansadas como la nuestra ¡qué podemos esperar de la filosofía! Unos, discípulos. Otros, rebeldes. Otros. . .

Unos, académicos, miopes y corteses. Cada día se contentan con menos, hasta que no les queda otra cosa que el orgullo de la longevidad. Son los sucesores y administradores, confiados en la inmutabilidad de las premisas que recibieron en herencia. No sólo las creen indefinidamente fértiles. Creen, y es mucho más grave, en la homogeneidad de la doctrina original y las mecánicamente derivadas de ella. No sospechan las trampas del lenguaje, en que tan a gusto se enredan; no han aprendido a desconfiar de las soluciones que aclaran de golpe todas las dificultades. "¡Pensar desde las cosas!", ha exhortado el filósofo. Nunca lo entenderán estas almas pálidas y encogidas.

Los otros, heraldos de la revelación y la revolución, del cataclismo y el Juicio Final. Éstos no preparan ni continúan. Un orgullo de violento mesiazgo les enciende la voluntad. Desprecian toda filosofía de consumidores, y como el distinguir no es su fuerte, oponen el arrebato adivinatorio tanto al espíritu de geometría como al de finura. Cualquier pretexto es bueno para el ejercicio de su robusta barbarie. No conocen el placer de buscar la verdad, sino el doloroso esfuerzo de buscar la verdad que nadie ha dicho. Se sienten felices cuando pueden desmentir a gritos: "El siglo XIX ha afirmado esto y aquello; la verdad es exactamente al revés" (¡la verdad, reverso exacto de un error, y de un error del siglo XIX!). Ni se resignan a que los académicos vayan apagándose gradualmente y por sí solos. Podrían ser sus notarios y albaceas, ayudar a administrarles la extremaunción, arramblar quizá con la herencia; prefieren el asalto y el degüello. Hablan al anhelo —siempre vivo en épocas cansadas— de una filosofía que nos libre de la filosofía: anhelo de brusca visión instantánea, de cortocircuito y explosión. Es fácil reconocerlos por su prosa y, a veces, hasta por su tipografía. Son los filósofos de la exclamación y del subrayado. Escriben vociferando, manoteando y guiñando los ojos. Tiembla el suelo cuando avanzan en son de guerra contra los filósofos discipulares. El césped académico, cultivado con paciente y amorosa mediocridad, muere bajo sus cascos. La guerra, única higiene en la historia de la filosofía: ellos no saben de otro lema. Ni saben de ambición más alta que la de ser perfectos caballos de Atila.

Pero suele ocurrir que la casta de los discípulos se arrima y prende también (tanto les da) a la de los rebeldes, de donde resulta un terrible compuesto: la academia de los caballos de Atila. Caballos maquinales, prolijos y metódicos que barren y trituran los más modestos problemas con la misma impavidez con que penetran en "el sagrado matorral de la Metafísica". También ellos desesperan y aúllan, pero con vocabulario traducido, y con reglas fijadas por los maestros para siempre —un siempre que en tiempos de Stendhal duraba de veinte a treinta años, y ahora muchos menos. Y aunque no alcancen muy bien el sentido, si lo hay, de ese vocabulario y de esas reglas, defienden la letra con admirable devoción. Nadie tan sensible al más leve barrunto de herejía. Saben que todo golpe asestado al maestro los haría bambolearse a ellos mismos, y así, semidormidos como están sobre sus *ipsissima verba*, paran la oreja y se encabritan al primer rumor, y embisten con toda la violencia de que son capaces (porque la haraganería herida es hiriente ¡y hasta activa!) contra quien se atreva a insinuarles que el

filosofar no tiene por qué estar reñido con la sensatez, ni con la buena salud, ni con el chiste de ley y la risa fácil.

Yo he dicho:

—¿Tanta variedad de filósofos, don Adrián? Eso será tal vez en países más labrados y cansados. Eso será, habrá sido, en París, no en este San Francisco de tejas y baldíos, de ancha y borrosa geografía y de historia en blanco.

Y él:

—También aquí. Todo en pequeño, y como en caricatura; pero los tres tipos abundan. Y sobreabundan los discípulos del caballo de Atila, robustecidos sin duda por el ímpetu de la ardiente sangre querandí. . . Lo recuerda usted, ¿verdad? Ni un español quedó de la desastrada aventura, sino apenas unos caballos enloquecidos que se lanzaron por los campos desiertos, llenos los ojos de incendio y matanza. Dicen que tampoco los querandíes acamparon aquí; pero no es cierto, porque aquellos indios infatigables retratados en plena labor por el buen Ulderico son ahora legión. Legión de escritores y habladores chúcaros a quienes nada irrita tanto como el que los otros construyan. Sólo están unidos entre sí por oscuros e intermitentes arranques de gana: mínimo contacto indispensable para organizar la agresión y acudir en montonera a lanzar sus flechas humosas —como en el grabado de Schmidl—, desde fuera, desde lejos de los problemas, pues el enterarse a fondo de ellos menoscabaría el vigor y pureza del ataque. Esos querandíes, sus arrebatos, su furor desordenado y confuso, sus tristes hazañas, son el núcleo eterno de materia rebelde a la forma sobre el cual vivimos, a menudo sin darnos cuenta; caos último e invencible en que sólo muy de tarde en tarde, y como aprovechando sus distracciones, puede encontrarse algún olvidado resquicio de paz laboriosa. Y no hay sino consagrarse a esos momentos, breves paréntesis luminosos entre dos tinieblas, mientras por debajo sigue temblando el suelo y acumulándose la lava. No hay sino trabajar como si una posteridad infinitamente rigurosa debiera juzgar lo que hacemos. Si por ventura ocurre que eso que hacemos es filosofar, no nos arrastre un académico automatismo, ni la urgencia de desahogar bajo especie de filosofía un humor belicoso que tiene más apropiado lugar en las canchas de fútbol, ni el afán de diluir en turbia retórica los estallidos de impaciencia o desesperación de unos violentos europeos de ayer. Que lo que nos mueva sea el puro anhelo de. . . Pero ¿hace falta decirlo a los filósofos de verdad? Baste recordarles que no les ha de valer, ante el juez que les espera, la excusa del tiempo escaso y de la perpetua interinidad

con que todo se hace aquí. Trabajen pausada y firmemente, porque es lo hecho, no las intenciones, ni las circunstancias en que se hizo, lo que deberá resistir el embate de los años. El malón, qué duda cabe, ha de llegar. Y único recurso contra la flecha, contra el fuego, es no improvisar chozas de paja y adobe. Construir, sí, pero sin prisa, y en piedra.

III. Exhortación a las adivinas

Decía Goethe que lo demoníaco no encontraba ocasión de manifestarse "en una ciudad prosaica y clara como Berlín". Los prodigios —quién no lo sabe— prefieren altas noches y barrios tranquilos. Pero los hay, al menos en Buenos Aires, que se atreven con los más estrepitosos mediodías de Reconquista y Corrientes. Allí he visto pasar, galopando en su motocicleta, un pavoroso deshollinador, sobreviviente sin duda de una raza extinguida de centauros. Hasta palomas puede uno contemplar todavía, palomas de verdad entre las cornisas inverosímiles de bancos y agencias de cambio. Y extraños antropoides histéricos que braman y gesticulan a la entrada de sus cuevas, empeñados en que debemos ganar el millón y sacar más lustre a nuestros zapatos.

Hasta hace pocos años, también era posible recibir en esas calles unos oscuros mensajes distribuidos por manos de niños. "Si sus enemigos le hacen daño, si la suerte lo ha abandonado, si todo lo que usted ha emprendido le ha sido adverso, si ha visto desvanecerse una tras otra sus esperanzas. . .": tal solía ser el doloroso comienzo, con ese reiterado *si*. . . en que tan clara se advertía la forma impresa por Kipling en las admoniciones de Séneca. Y terminaban: ". . . no desespere, recurra a mí, hoy tiene la felicidad a su alcance, mañana será tarde". Nunca creí en semejantes promesas, excesivas e impúdicas. Pero no se me despintan de la memoria frases como ésta: "Si alguna persona le tiene envidia, yo se la hago ver en una copa de agua". O como esta misteriosa jactancia: "Jamás tuve desagravios en mis admiradores".

Tanto se ha refinado Buenos Aires, que ya dice no tolerar adivinas. Filósofos, poetas y folkloristas pueden aspirar a la protección del gobierno, pero ellas no tiene dónde reclinar la cabeza. Anuncios como los de la Doctora Nieve de los Andes, los de la Profesora Frakner o los de Madame Scheznarda sólo se leen ahora en uno que otro periódico

de cultas colectividades extranjeras (hasta hay maestro de inglés a quien la competencia ha obligado a ofrecer, con sus clases de correcta pronunciación londinense, "horóscopos gratis"). Y San Francisco se ha ido llenando de estas tarjetas amarillas, verdes y rosadas, que Adrián Aguilar reúne y estudia con morosa atención.

Pero también allí han empezado, desde hace unos meses, a imitar servilmente la severidad porteña. Claro está que no todos los ministros de la justicia se muestran igualmente inexorables; los hay comprensivos y respetuosos, quizá movidos por la gratitud o la esperanza. Aun entre varones hechos al ejercicio profesional del rigor,

> fut-il jamais un sein si dur
> qu'on n'y puisse loger un songe?

Lo cierto es, sin embargo, que arrecian de día en día los ataques a la enseñanza y práctica de las ciencias ocultas, y mi amigo no pierde ocasión de aconsejar suavidad a los poseídos de las más violentas ansias exterminadoras. Que no fíen demasiado en sus propias fuerzas. "Yo soy —dice Mme. Scheznarda— la Profesora que tarde o temprano usted tendrá que consultar". Piensen, en efecto, que alguna vez la fortuna puede volverles la espalda, y que les sabrá entonces a hiel y vinagre el tener que implorar los servicios de aquellos mismos a quienes maltrataron. Lean con mano diurna y nocturna el libro primero de Samuel, allí donde se cuenta el triste fin de Saúl, el hijo de Kis, hijo de Abiel, hijo de Seror, hijo de Bejorath, hijo de Afia, hijo de un fuerte guerrero de Jémini. Saúl desterró de su reino a magos y adivinos. Y un día se congregaron contra él los enemigos de la patria, inmensos en número. El rey temió, e interrogó a Dios; pero Dios no contestó a sus preguntas con los sueños de costumbre, y los psicoanalistas vagaban desconsolados por falta de signos que interpretar. Y el rey tuvo que acudir por último, confuso y humillado, a una adivina oculta, la pitonisa o ventrílocua de Endor, y ella hizo brotar de la tierra un oscuro fantasma, que vaticinó destrucción y muerte.

Esto no es decir que el doctor Aguilar defienda a las adivinas. Al contrario, más bien incitaría a extirparlas con mano de hierro, si no pensase que en estricta justicia la misma inflexibilidad debiera aplicarse sistemática y equitativamente a muchos de los que se ganan el pan de cada día velando por la felicidad del prójimo. Y si las tiene por dañosas e inmorales, no es, desde luego, por la ambición científica que las devora. Dante las confinó en el noveno departamento de su infier-

no, con la nuca vuelta hacia el pecho y el rostro hacia la espalda, condenadas a mirar perpetuamente atrás por haber querido mirar demasiado adelante. Pero ¿por qué castigar en ellas lo que en tanto bienhechor de la humanidad celebramos como sano afán de conocimiento? ¿Cuándo fue crimen calcular la marcha de los astros? ¿Cuándo lo fue predecir si el cielo estará mañana claro o encapotado, o si el viento soplará del norte o del sur? ¿Por qué no escrutar con igual celo el curso de las vidas humanas y prevenir accidentes futuros?

Muy otras faltas son las que don Adrián les echa en cara; no las ansias de saber, que él ve con benignidad hasta cuando pasan de lo razonable.

> Hago cumplir casamientos en el término de un mes y obtener éxito en estudios y negocios, a usted, señor comerciante, ¿desea que cambie su suerte, tiene alguna duda y quiere aclararla?, visíteme y todo se resolverá, hago ganar pleitos y cobrar cuentas, doy los números de la lotería que corresponden a cada cual y me especializo en trabajos para tener buen resultado en caprichos personales y en uniones felices no afectando al culto ni a las personas sino por el contrario vienen más cariñosos y buenos que antes y además soy sabia de nacimiento.

El orden, desde luego, no es virtud cardinal de ese estilo. El doctor Aguilar lo disculparía de buen grado: su propio ideal de sintaxis no es tampoco aquella triste claridad que Sainte-Beuve reprochaba a los filósofos de Port-Royal. Pero lo que no puede perdonar es la ignorancia de la palabra *quizá*, y la vanidad, la soberbia, la envidia y la avaricia que en vano quieren disimularse entre los zarcillos y convólvulos de esta prosa.

> Para mí no hay nada oculto y tengo por los espíritus y por los astros todo el poder que quiero para realizar lo imposible, utilizo los secretos de Madame de Tebes y poseo su testamento firmado con su sangre, de su puño y letra, mi caudal de sabiduría ha deslumbrado al mundo entero, sonámbula de nacimiento hablo correctamente el castellano y veinticuatro dialectos de la India por la facultad maravillosa que recibí al nacer y que he desarrollado enormemente con mis profundos estudios y mis largos años de práctica.

No lo tomemos por ingenuo egotismo; es sólo manera hipócrita de rebajar a los otros. Cuando más concentradas parecen en la alabanza de sí mismas, tienen los ojos puestos en sus rivales. El yo es menos odioso que ese seudo-yo, turbio y envenenado.

Por lo demás, la arrogancia y la codicia que les hierven en el pecho no tardan en salir a luz:

> Soy la única, la verdadera, la insuperable, la doctora en ciencias ocultas más poderosa que se ha conocido hasta hoy en el mundo entero, ninguna me iguala, las de mi ramo me piden que les haga los trabajos más difíciles, todas las espiritistas y tiradoras de cartas están bajo mi dominio y sin mí nada pueden y ellas mismas me autorizan a que haga público mi superioridad, no confundir con las que actuaron sin resultado en Avellaneda, yo no soy de las que se titulan adivinas, mis trabajos son por espiritismo y sonambulismo, que mis discípulas vengan a mí y yo les daré diploma, consultas todos los días, también domingos y fiestas, desde las 8 de la mañana hasta las 10 de la noche, tranvías y ómnibus en todas direcciones, no se atiende correspondencia si no se envían 2 pesos en carta certificada.

¡Cuánta sordidez, cuántas miserias que nunca hubiéramos esperado de seres en continuo comercio con lo profundo y lo importante! Viven de dominar fuerzas lejanas, y no se dominan a sí mismas. Veinticuatro dialectos hindúes, y el dios que las agita no les ayuda a puntuar mejor. Catorce horas diarias de beneficencia, y qué falta de caridad con las de su propio gremio. Se les ve la mirada oblicua y las uñas largas. Venderían todos sus sangrientos autógrafos por treinta monedas de níquel.

Y aunque en efecto fueran capaces de hacer lo que dicen —concluye el doctor Aguilar—, ¿podrían, con tanta ruindad de espíritu, hacerlo bien? ¡Cuándo hubo sabio de veras que no reuniese conocimiento y virtud! Ya desesperaba de los de su siglo el buen Iacopone:

> Ò son li doctori pien di prudenza?
> Molti ne veggio saliti in scienza
> ma la lor vita non ma convenza.

¿Habrán de convencernos y encandilarnos ahora los que se vanaglorian de sus habilidades, no porque sean benéficas sino porque son suyas, y los que sucumben (como tú, lector, y como yo, que no hemos tenido la fortuna de nacer sonámbulos) a la tentación de clasificar a los prójimos en amigos y enemigos, con el rudimentario simplismo de un Carl Schmitt cualquiera?

Yo, al menos, me guardaré muy bien de confiar mi destino a la penetración de quienes no la tienen bastante para advertir que, revelando en sus actos la mezquindad que revelan, nunca llegarán a inspirar el

necesario respeto y temor. Si enderezasen las raíces de sus afectos y de su voluntad, daría más fruto su entendimiento. Mejorarían de ciencia y —estoy seguro— de estilo, y quizá, quizá, pudieran así llegar a exigir más de 2 pesos por carta certificada y verse en la gustosa obligación de comenzar cada día antes de las 8 de la mañana y acabar después de las 10 de la noche.

Pues creen tener vigilado cada detalle de su propaganda, y se olvidan entre tanto, como el mono de Florian, de encender la linterna. Luz necesitan esas almas, no rencores y ambiciones nibelungas. Contémplelas el mundo libres de tan vergonzosas llagas. Aparezcan solidarias y cordiales; aprendan a alabarse unas a otras, a organizarse acaso en academias, cofradías y jerarquías, y, sobre todo, a no publicar sus mutuos agravios. ¿No es verdad, señor comerciante, que estará usted mejor dispuesto a pedirles ayuda cuando ellas mismas se muestren menos necesitadas de salvación? Por muy poca familiaridad que tengamos con la vida y costumbres de los sabios, no se nos oculta que cada hora consumida por la conquista del favor público es hora robada al estudio y la meditación. Ni ignoramos que nunca hizo nada bueno quien no supo admirar. Ni que la verdadera ciencia es templo de humildad y concordia, a cuyo sagrado recinto sólo tienen acceso los que aman a sus colegas como a sí mismos: antes pasará un camello por el ojo de una aguja que un alma de pistolero por las puertas de la sabiduría.

PARA LA ENSEÑANZA DE LA ORTOGRAFÍA

Helí Palomino Arana, de la Sección Superior del Instituto Pedagógico y la Universidad Mayor de San Marcos (Lima), profesor de Segunda Enseñanza especializado en Letras, y bachiller en Humanidades, acaba de publicar en la capital peruana unas *Tablas Ortográficas, metodología y puntuación*, o sea: *La Ortografía y un nuevo método para su aprendizaje*, Empresa Editora "La Nacional", 1938, 219 páginas numeradas y 5 sin numerar. El libro está dedicado al doctor Diómedes Arias Schreiber, ministro de Justicia y eminente catedrático de Derecho Procesal; pero el capitulo III lleva dedicatoria aparte: al doctor Mariano Ibérico Rodríguez, profundo pensador y exquisito maestro. (Suprimo las comillas, y las suprimiré en lo que sigue: trato de atenerme a las palabras mismas del autor.)

Al comienzo de la obra se transcribe el elogioso informe —aprobado por la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos— de los profesores don Manuel Beltroy y don José Jiménez Borja, maestros catedráticos de Literatura Moderna, Americana y del Perú, y de Castellano, Elocución y Composición, donde se subraya justamente la originalidad del criterio escogido por el señor Palomino Arana en este valioso aporte a la Metodología de la lengua materna, que merece el estímulo y generoso apoyo del Claustro. También se transcribe la Resolución del Ministerio de Educación Pública por la cual, teniendo en cuenta que las Tablas son de verdadera utilidad práctica y constituyen una valiosa innovación en los métodos pedagógicos, se autoriza y recomienda su uso como texto de enseñanza en los planteles de Instrucción Primaria, Secundaria, Comercial y Superior. Los prestigiosos pedagogos doctores Gonzalo Herrera (profesor de Castellano del Colegio Nacional de Guadalupe), Beatriz Cisneros (profesora de Castellano del Colegio Nacional de Mujeres) y Eufemio Adrián (director de la Sección Primaria del Colegio Nacional Alfonso Ugarte, Antiguo Anexo al Instituto Pedagógico Nacional) habían formado la comisión designada por el Director de Enseñanza Secundaria para opinar sobre las Tablas. Y opinaron como es de suponerse. La Ortografía —vienen a decir— es cosa áspera que el espíritu no siempre puede retener. Después de pugnar con ella largos años, lo único que el estudiante logra es el hábito de escribir bien. De lo cual se infiere que la obra del joven y laborioso profesor don Helí Palomino Arana pres-

tará útiles servicios a la juventud estudiosa y merece un aplauso de la docencia peruana.

En el Prólogo se traza el plan general de la obra. La primera parte representará su fundamentación teorética, producto de experiencias personales del autor, apoyadas en conclusiones científicas. La segunda parte (aplicación práctica) contendrá una clasificación completa de todas las palabras del idioma conforme a reglas y excepciones derivadas directamente del diccionario en concordancia con su acentuación, sus iniciales y sus terminaciones correspondientes. Además, como bien dice el señor Palomino, las Tablas hacen las veces de pequeños diccionarios que proporcionan, a la vez que la clave de la escritura, el enriquecimiento del vocabulario, pues en las listas de palabras se indica el significado de los tecnicismos. Algunos ejemplos: *vajilla* o conjunto de vasos (p. 42); *ignición* o fuerte calor, encenderse o enrojecerse un cuerpo (p. 84); *unívoco* o que con una misma expresión significa cosas distintas que convienen en una misma razón (p. 77); *piscicultura* o arte de cuidar los pescados (p. 90); *diapasón* o intervalo de cinco tonos, instrumento para regular el espesor de las campanas (p. 121); *hélice* o rosca que sustituye a las ruedas, curva espiral (p. 142); *exegético* o narración en que sólo habla el autor (p. 164).

De esta manera las Tablas satisfacen el interés glósico del educando, como lo llama el señor Palomino Arana siguiendo a Claparède; es decir, el interès de la palabra por la palabra. La preocupación glósica del niño comienza en el segundo año de vida y aumenta más y más, hasta que en la adolescencia el paciente —digámoslo así— se precipita en una furiosa Caza de las Palabras (a la cual corresponde, explica el autor, lo que en las Tablas se llama período reflexivo del aprendizaje ortográfico).

Todas las reglas, termina el Prólogo, han sido enunciadas en lenguaje didáctico. Y han sido amenizadas con ejemplos escogidos de los siguientes hablistas: José Santos Chocano, Arturo Montoya, fray Luis de León, Antonio Mediz Bolio, Ramón de Campoamor, José Jiménez Borja, Manuel Acuña ("Pues bien, yo necesito. . ."), San Juan de la Cruz, Luis Infante, Gustavo Bécquer, Leguía y Martínez, Calderón de la Barca, Ricardo Alfaro, Gutiérrez de Cetina (también figura este Gutiérrez de Cetina en la bibliografía final), Bolívar, Napoleón, Sucre, La Serna, Hernán Cortés y Trajano.

Entremos en materia. El lenguaje hablado, dice el autor, es el dinamismo diario, la expresión fugaz de nuestra vida cotidiana, mientras que en el lenguaje escrito hay un rezago religioso y un anhelo

de eternidad que lo encuadran en una pauta relativamente estable. Por eso se explica el problema ortográfico como un problema universal. La grafía es tan sólo una imagen racional que muchas veces se aleja más y más de su contenido real, para expresar mejor la síntesis de la individualidad psíquica.

Ese afán de expresar la síntesis de la individualidad psíquica da como resultado, en nuestro idioma, un exceso de signos para representar los mismos sonidos. Primera consecuencia: hay niños que escriben *corazón* y *quiero* con *k*. Segunda e importantísima consecuencia: las palabras de más difícil escritura son generalmente las que sirven de excepción a determinada regla. Basándose en este hecho, el bachiller Palomino Arana ha dispuesto que sus Tablas Ortográficas partan de las excepciones para atacar las mayores dificultades, que son inexpugnables e invencibles si no se las combate y extermina a tiempo.

En el primer período del aprendizaje ortográfico se han de utilizar como auxiliares la caligrafía y la lectura. En el segundo —el ya citado período reflexivo— se puede atender a la formulación teórica de las reglas. Tarea particularmente fácil en el Perú. Allí, según informa el señor Palomino, el adolescente se da cuenta de la pobreza de su vocabulario, el cual es del todo insignificante para la multiforme expresión de su vida estética: no hay correlación entre su rico contenido psíquico y los medios de que dispone para expresarse; su lenguaje interior ha llegado a superar las formas exteriores de la palabra hablada; dueño de un gran contenido espiritual, se ve pobre de formas materiales para su expresión. El adolescente peruano lee entonces novelas y cuentos para buscar nuevos términos. En esta labor no le interesa solamente el contenido de la obra, como en la etapa imaginativa y sentimental de la lectura, en la cual predomina un carácter sintético; en este segundo período realiza un trabajo analítico. Trata de penetrar en el significado de cada palabra, porque ya no quiere ser el mero lector o héroe de la obra, sino su creador. Está haciendo acopio de materiales y de formas para sus futuras creaciones. Cada palabra desconocida que encuentra en su lectura le produce un gran placer, busca su significado, la aprende y trata de explicarla (¿será "aplicarla"?) en la primera oportunidad. Cada vez que orientando la educación del adolescente se le permite aplicar certeramente un tecnicismo, se siente superior, y lleno de felicidad sonríe candorosamente.

No es para menos, sobre todo si se encarrila su afán glósico por medio de las Tablas Ortográficas. Si todos los alumnos tienen las Tablas, el profesor puede hacer clases prácticas de insuperable interés

y provecho, que estimulen a la vez la iniciativa individual y el sentido de colaboración social. Supongamos que quiero enseñar la tercera lección del empleo de la *b*. Parto del siguiente ejemplo: "Burlando el peligro volverán los buques". Los alumnos observarán que *buques* y *burlando* se escriben con *b* y no con *v*. Así deducirán la siguiente regla: Todas las palabras que empiezan con *bu* se escriben con *b* y no con *v*. Pero inmediatamente les hago notar que hay palabras que no obedecen a esta regla; entonces les copio en la pizarra las 18 excepciones de la tabla número 3.

Otro ejemplo práctico de trabajo colectivo con ayuda de las Tablas. Sale un alumno a la pizarra. Por turno establecido de antemano o por designación momentánea, cada uno de sus compañeros le dictará tres palabras escogidas de dos o tres tablas señaladas por el profesor, hasta que haya completado nueve, seis o doce (según la edad y el año de estudios). Las faltas ortográficas que cometa serán instantáneamente corregidas por los alumnos que el profesor designe, a fin de mantener así la atención constantemente interesada, en la pizarra y en las Tablas. Las faltas cometidas por el alumno serán por él mismo anotadas en su Diccionario de Dificultades. El profesor anotará en su parte ortográfico (es decir, en listas de alumnos) el número de errores en que incurra cada uno de los que salen a la pizarra, para que más tarde se pueda dar cuenta del éxito obtenido. Pues al fin de cada semana habrá un repaso, especie de examen o *test* oral, en el cual se emplearán para cada alumno exclusivamente las palabras de su Diccionario de Dificultades, es decir, las palabras que adolecieron de error la primera vez que fueron dictadas. Los resultados se irán anotando cuidadosamente a fin de establecer un balance final. Los alumnos permanecerán con sus Tablas abiertas. Los que dictan las palabras indicarán previamente la página, el número de la tabla y el número del vocablo. (En efecto: a la preocupación estética y, se diría, finamente coreográfica que se traduce en estas indicaciones, une el bachiller Palomino un hondo sentido matemático de la Ortografía: las palabras que enumera, tanto en las reglas como en las excepciones, van cuidadosamente numeradas. Veremos luego la fundamentación teórica de este sistema.)

Todos los alumnos pondrán un punto sobre la palabra dictada, a fin de que no sea repetida en el dictado. Si el alumno que escribe en la pizarra ha incurrido en error, esa palabra debe ser anotada por todos con una cruz. De modo que se llega al conocimiento de las palabras de más difícil escritura por las cruces que llevan. El paso para la clase si-

guiente consistirá en el aprendizaje exclusivo de los errores ortográficos, es decir, de las palabras anotadas con cruz.

Afirma el señor Palomino que el sistema utilizado por algunos de sus colegas, a saber, que un alumno salga a la pizarra y sus compañeros le dicten las palabras que se les ocurran, ha obtenido naturalmente éxitos más brillantes que ningún otro método empleado en el Perú para la enseñanza de la Ortografía. Pero el brillo es aún mayor si en ese sistema se introduce la audaz innovación del autor que comentamos, esto es, si en lugar de abandonarse impremeditadamente a las veleidades de la inspiración personal, los alumnos procuran, como diría Stéphanos, abolir el azar volcando en la pizarra el mejor (para el caso) de los cubiletes: las Tablas Ortográficas de Helí Palomino Arana. Pues nadie negará honradamente —razona el autor— que cuando se deja a los alumnos plena libertad para dictar las palabras que deseen, no es posible evitar la repetición de los mismos vocablos. La clase entonces se reviste de monotonía y adquiere un tono anárquico. En cambio, si los alumnos dictan las palabras de la misma tabla y tarjan las dictadas, la clase cobra gran variación, amenidad y provecho, a la vez que obedece a un plan de conjunto y realiza el más difícil ideal educativo: *alcanzar dentro del aspecto colectivo de la clase la individualización de la enseñanza*. Suprema *coincidentia oppositorum* que, como dice el señor Palomino, cualesquiera que emplee este método podrá lograr sin esfuerzo. En lo que atañe a la Ortografía como problema individual —incluso como problema individual del que la enseña—, el autor de este libro llega también a conclusiones de profundo sentido filosófico. Véase la siguiente ley, que el bachiller Palomino ha inferido de su numerosa experiencia y que concuerda admirablemente con las afirmaciones de Baruch Spinoza sobre la universal tendencia a perdurar en el ser: Cuando se escribe correctamente una palabra, aunque no se sepa el porqué, continúa escribiéndose en idéntica forma. Spinozismo optimista, podría decirse, como de un Spinoza en quien la pasión ética irrumpiera bruscamente en la razón metafísica y sólo acordara perdurabilidad a lo que en el ser es tendencia al bien. (En el marco, más humilde, de la Ortografía, con todo derecho puede el bachiller Palomino erigir el concepto de corrección en representante y vocero del Bien.)

Dejo a un lado las precisas indicaciones sobre el empleo de las Tablas como *tests* individuales para estandarizar el porcentaje ortográfico de cada alumno y para que se ejercite cada cual solamente en sus respectivos errores. Tan exacto y ceñido es aquí el lenguaje del se-

ñor Palomino, que reducirlo, como la extensión de la presente nota exige, sería mutilarlo gravemente. Baste recordar un breve párrafo en que el señor Palomino da cuenta de los éxitos logrados mediante sus Tablas por el profesor de Letras don César Rodríguez (o, si se prefiere, de los éxitos logrados por sus Tablas mediante el profesor don César Rodríguez) en el Colegio Japonés, con alumnos japoneses e hijos de japoneses. El tiempo empleado fue de 40 minutos, incluyendo el dictado y la corrección de los trabajos por los mismos alumnos. Número de palabras consignadas en el *test*: 50. Número de alumnos: 24. Porcentaje de buena ortografía: 64%. De este modo —comenta el autor— vemos claramente que de una tabla de 50 palabras, solamente son mal escritas por los alumnos 18 palabras, por término medio. Y a aquellos que pretendan considerar las tablas de excepciones como excesivamente largas y cansadas, les retruca victoriosamente el señor Palomino: Más largo y cansado resultaría pretender que el alumno se ejercite en escribir todas las palabras del idioma.

¿Qué son —pregunta el señor Palomino en el capítulo v de su Prólogo—, qué son nuestras Tablas Ortográficas? Y contesta: Son un método integral de la enseñanza ortográfica, puesto al alcance de todas las capacidades. ¿Para qué —continúa preguntando— hemos dividido la obra en lecciones? Para ajustarnos a una de las reglas del método de Descartes: "dividir cada una de las dificultades que estamos examinando en tantas partes como sean necesarias para resolverla mejor". ¿Quiénes pueden hacer uso de las Tablas Ortográficas? El niño, el adolescente y el adulto (profesionales y empleados). ¿Cómo han sido elaboradas las Tablas? Analizando las reglas ortográficas de la Academia Española y demás autores, y llevándolas, de acuerdo con el diccionario, hasta un grado superlativo de generalización, claridad y síntesis. Un ejemplo: todos los textos de Ortografía copian esta regla de la Gramática de la Academia: Se escriben con *b* las palabras que comienzan con *bu, bur, bus*, con tal y tal excepción. El señor Palomino llega a una generalización más sintética: Se escriben con *b* las palabras que empiezan con *bu*, menos las 18 palabras de la tabla de excepciones número 3. En otras reglas —nos dice— la generalización y síntesis ha ido mucho más lejos, sin que por esto se pierda en exactitud.

Y el Prólogo nos explica, en fin, por qué llevan numeración las palabras de estas Tablas. Simplemente, porque tratan de ser una aritmética del idioma. El alumno tiene así a la vista, y expresado en cifras, el caudal de sus errores ortográficos. Los números estimulan al aprendizaje de la Ortografía y facilitan enormemente la labor de profesores

y estudiantes. Los adolescentes saborean un verdadero placer al estudiar sus tablas numeradas. Es que en todas las edades, observa sagazmente el autor, el hombre tiende a la expresión objetiva del pensamiento; por lo mismo, hay en él un afecto innato hacia los números, que en la vida cotidiana, más que abstracción de realidades concretas, son concreción de realidades abstractas, y de todas las realidades. Intrépida afirmación, como se ve, de lo que más de uno llamaría hoy pitagorismo existencial.

Llegamos así a las Tablas mismas.

Se escriben con *b:* 1. Todas las palabras que empiezan con *ba*, menos las 78 palabras de la tabla 1 (ejemplo: *vaca*). — 2. Todas las palabras que empiezan con *bo*, menos las 53 de la tabla 2 (ejemplo: *Volga*). — 3. Todas las palabras que empiezan con *bu*, menos las 18 de la tabla 3 (ejemplo: *vultuoso*). — 4. Todas las palabras que empiezan con *ca, co, cu, ce, ci*, menos las 69 de la tabla 4 (*calvicie, calvario*; confieso no comprender por qué no se incluye *calvo*). — 5. Todas las palabras que empiezan con *tra, tre, tri, ta, te, ti, to, tu,* menos las 24 de la tabla 5 (ejemplo: *transverso* o al revés). — 6. Todas las palabras que empiezan con *sa, se, si, so, su*, menos las 28 de la tabla 6 (ejemplo: *subversión* o acto de subvenir). — 7. Todas las palabras que empiezan con *ra, ri, ro, ru*, menos las 5 de la tabla 7. — 8. El pretérito imperfecto del verbo *ir* y de todos los verbos cuyos infinitivos terminan en *-ar*. — 9. Las palabras *abertura, abeja, descabezar, obispo, jabón* y *víbora*. (Acerca de ellas observa el señor Palomino: Estas seis palabras son las únicas que las estudiamos atendiendo a su etimología, pues todas las demás han quedado incluidas dentro de las reglas y las tablas de excepciones que hemos deducido.) — 10. Todas las palabras que tienen el sonido *b* después de *m*. (Si el estudiante vacila entre el sonido de *m* y el de *n*, le basta acudir a la regla del empleo de la *m*, en la p. 175, donde se enterará de que todas las palabras que llevan el sonido de *m* antes de *b* se escriben con *m*). — 11. Todas las palabras en las cuales hay el sonido de *b* antes de consonante. — 12. Todas las palabras que terminan en *-bundo*. — 13. Todas las palabras que tienen el sonido *b* después de *ha, he*. — 14. Todas las palabras que empiezan con *ab, abs, ob, obs, sub, subs*, aunque estas sílabas iniciales estén seguidas de vocal, como en *subordinar*. — 15. Todas las palabras que empiezan con *aba, abo, abu*, menos las 10 de la tabla 8. —16. Todas las palabras que terminan en *-bir, -buir*, menos las 3 de la tabla 9.— 17. Todas las palabras que tienen *b* después de *l*, menos las 7 de la tabla 10. — 18. Todas las palabras que terminan en *-bilidad*, menos

las 2 de la tabla 11. — 19. Todas las palabras que terminan en *-aba, -obo, -obe*, menos las 8 de la tabla 12. — 20: Se enumeran 104 palabras usuales (ejemplos: *jíbaro, ebúrneo* y *ubicuidad* o sea actividad por la cual una persona parece que se encuentra en muchas partes a la vez), únicas que, llevando *b*, no se pueden agrupar dentro de reglas ortográficas.

Ya se habrá advertido que, para completar el aprendizaje de las palabras que se escriben con *b*, es menester ejercitarse en las que se escriben con *v*. Quince lecciones bastan para ello. Se escriben con *v*: 1. Todas las palabras que empiezan con *ve*, menos las 42 de la tabla 14. — 2. Todas las palabras que empiezan con *vi*, menos las 50 de la tabla 15. — 3. Todas las palabras que empiezan con *tro* (ejemplo: *trotaconventos*). (Nótese con qué laudable rigor el señor Palomino, consecuente con sus principios antietimologistas, atiende sólo a la estructura inmediata de la palabra, y no a su composición. Por otra parte, claro está que quien objetara a esta regla número 3 con ejemplos como *trombón*, no tendría sino que repasar la regla número 10 del uso de la *b*.) —4. Todas las palabras que empiezan con *re*, menos las 28 excepciones de la tabla 16 (entre ellas, *relumbrón*: aquí el señor Palomino, sin duda aconsejado de su experiencia, ha preferido no confiar en la memoria del estudiante). — 5. Todas las palabras que terminan en *-ver*, menos las 6 de la tabla 17. — 6. Todas las palabras que empiezan con *ave, avi*, menos las 28 de la tabla 18. — 7. Todas las palabras que empiezan con *de*, menos las 12 de la tabla 19. — 8. Todas las palabras que empiezan con las sílabas *di, pa, na, no* y están seguidas del sonido *v*, menos las 6 de la tabla 20 (entre ellas *pábilo* y *Nabucodonosor*, rey del Nínive). — 9. Todas las palabras que tienen el sonido de *v* después de la sílaba inicial *le*, o de la letra *n*, menos *lebrel* y *lebrillo*. — 10. Todas las palabras que terminan en *-vidad*, menos *probidad*. — 11. Todas las palabras que empiezan con *ev*, menos las 4 de la tabla 23. — 12. Todas las palabras que empiezan con *pre, pro*, menos las 10 de la tabla 24. — 13. Todas las palabras que terminan en *-iva, -ivo, -ive, -ivia, -ivio, -ivie*, menos las 32 de la tabla 25. — 14. Todas las palabras que terminan en *-ava, -avo, -ave, -eva, -evo, -eve*, menos las 48 de la tabla 26 (ejemplo: *grabe*, de *grabar*; no se confunda con *grave* o pesado, difícil, serio, sonido musical hueco, bajo y profundo). — 15. Aquí el señor Palomino enumera, finalmente, 98 palabras que se escriben con *v* y no están agrupadas dentro de las reglas (así *Oviedo* y *Ovidio*).

Basten estas indicaciones, referidas todas a la escritura de un solo sonido, *b-v*, para dar idea de la sorprendente riqueza de este libro. He

podido sumar hasta 2931 excepciones en las listas del señor Palomino, sin contar que algunas de esas excepciones —y también algunas reglas— corresponden, no a un solo término, sino a todo un grupo. Así, en la tabla 5 aparecen como excepciones al uso de la *b* todas las palabras que tienen el sonido *v* después de *i, n,* y todas las terminadas en *-iva, -ivo*; la lección 8 enseña que se escribe con *b* el pretérito imperfecto de todos los verbos cuyos infinitivos terminan en *-ar*; en la tabla 26, de excepciones al uso de la *v*, se incluye *amaba* y el presente de indicativo de todos los verbos cuyos infinitivos terminan en *-ar*. El lector habrá notado, por una parte, que el impulso renovador del bachiller Palomino se extiende también a la nomenclatura de los tiempos verbales, y, por otra, que unas mismas palabras son iluminadas alternativamente desde las reglas y desde las excepciones. Adquieren así doble relieve; quedan como henchidas de un sí y un no simultáneos —otra vez la mística coincidencia de los opuestos, anterior a la triste caída en la bipolaridad automática de la razón raciocinante y clasificatoria.

Este mismo criterio, exacto y finamente complejo, como lo reclama la índole de los fenómenos estudiados, se aplica luego al uso de la *c,* la *s,* la *z,* la *x,* la *h,* la *y,* la *g,* la *j,* la *d,* la *m,* la *r,* la *rr,* la *ll,* y en todos los casos se entrelazan reglas y excepciones, como hemos visto, para formar la trama viva de la lengua en su totalidad. Las listas de regularidades e irregularidades de estas Tablas Ortográficas dan a veces, en efecto, una impresión como de apretada red capilar, por donde circulan las palabras sueltas, glóbulos cargados de imágenes y de conceptos, de fantasía y de lógica. No tan sueltas, sin embargo, que no se presten a las ingeniosas combinaciones con que el bachiller Palomino sabe presentarlas, tanto para amenizar el aprendizaje y enseñanza de la Ortografía cuanto para grabar con más eficacia los ejemplos en la mente del alumno. Véase, como muestra, su enumeración de palabras descompuestas en sílabas: *u-na mu-cha-chi-ta se fue al rí-o y me di-jo que no me ba-ñe por-que es-ta-ba cons-ti-pa-da.* O su breve lista de palabras agudas: *tú, serás, quien, dará, la, lección, yo, seré, quien, viviré, mejor, él, morirá, quizá.* Los ejemplos se disponen así, como dicen los sabios, en estructuras de sentido, con lo cual los elementos individuales del idioma no quedan disecados y atomizados en registros inertes, sino que se asocian, se organizan vitalmente en torno al eje unitario de la oración que constituyen.

Por los ejemplos que acabo de citar, ya se habrá advertido que las enseñanzas del bachiller Palomino Arana no se limitan a la representación gráfica de los distintos fonemas castellanos. La parte tercera de

las Tablas estudia eruditamente los fenómenos de acentuación y puntuación (por cierto que con oportunas indicaciones de sintaxis). Partiendo del examen fenomenológico —perdone el autor esta mala y precisa palabra— se llega por vigorosa deducción a las reglas correspondientes. Leamos, por ejemplo, lo que el señor Palomino enseña sobre la acentuación de las palabras agudas. *Papá, mamá, viví, durmió, corazón, ilusión, correrás, jamás, interés, anís, país, maíz.* Deducimos la PRIMERA REGLA: Se acentúan las palabras agudas de más de una sílaba solamente cuando terminan con vocal, en *n,* en *s,* o en cualquier otra consonante precedida de vocal débil acentuada.

Gracias a este procedimiento logra el autor, en su estudio de la puntuación, establecer 17 reglas para el uso de la coma. Quiero destacar especialmente las tres primeras: Se escribe coma antes de un nombre en vocativo, cuando está al fin de la oración; Se pone coma después de un nombre en vocativo, cuando está antes de la oración; Se pone coma antes y después del vocativo, cuando está en medio de la oración. Adviértase cómo el señor Palomino viene así a ilustrar y analizar en sus pormenores, refiriéndolo al uso de la coma, el principio general enunciado entre nosotros por el señor Rodríguez del Río en sus *Leyes eternas del lenguaje*: Antes y después del vocativo, en todas las lenguas se hace pausa. Uno y otro autor, independientemente, han sido llevados a conclusiones análogas por una común actitud inquisitiva ante los hechos idiomáticos. ¡A qué no se llegaría en nuestra América si en lugar del desconocimiento mutuo que aísla y dispersa estos ingenios, dotados a la vez de un hondo saber gramatical y de un anhelo pujante de universalidad filosófica, surgiera un sentido de íntima colaboración, por lo menos en los dominios del conocimiento teórico!

A propósito de la labor analítica del señor Palomino, será de interés y provecho, en especial para quienes se dediquen a parecidos estudios, subrayar cómo la abundancia de reglas y ejemplos puede conciliarse con una clásica sencillez de expresión. No me resisto a transcribir los breves y magníficos renglones de introducción a las reglas para el uso de la coma: La coma se emplea para expresar una pausa corta. Es de gran utilidad, porque gracias a ella podemos aprovechar en la lectura ciertos instantes para facilitar la respiración que se acelera demasiado y nos fatiga. Tiene también el privilegio de sustituir al verbo en algunos casos, para dar así al discurso belleza y precisión. Aclara el sentido de las oraciones y facilita el cambio de tono en la lectura, contribuyendo así a darle amenidad. —Lógica, estética, psicología, fisiología: a todo se ha atendido en estas pocas palabras.

Y ante ese estilo lleno de gravedad y contenida elegancia, ¿no parece que estuviéramos leyendo el *encomium commae* de una sabrosa gramática del siglo XVIII? De los antiguos tiene el bachiller Palomino Arana ese arte inimitable de darnos valiosas informaciones y opiniones como al pasar y como quitándoles importancia. Así, su regla para el empleo de la *ll* nos adoctrina tácitamente sobre una característica fonética del castellano hablado en el Perú: *Llave, llevar, llorar, lluvia* y todas las palabras que tienen el sonido *lla, lle, llo, llu* se escriben con *ll*, menos las palabras que llevan el sonido *ya, yo, ye, yu* (todas las cuales están enumeradas en las tablas correspondientes al empleo de la *y*). Las Tablas Ortográficas saben no insistir. No es poca sabiduría. Su lenguaje, rotundo y conciso, suscita problemas sin detenerse en ellos con verbosa porfía de dómine. Los dos puntos —dice en algún lugar el señor Palomino— expresan una pausa casi completa. ¡Cuántas reflexiones nos sugiere así sobre el grado de integridad de las pausas reales y sobre su mayor o menor aproximación a la pausa ideal! Y no es casualidad que estas arduas cuestiones surjan a propósito de los dos puntos. Porque en la regla undécima para su uso nos dice el señor Palomino: Se emplean dos puntos antes de toda exclamación que es consecuencia de una profunda reflexión.

Esta tan visible atención a la vertiente psicológica de los fenómenos gramaticales es constante en el señor Palomino. Véase su primera regla sobre el empleo de los puntos suspensivos: Cuando se desea dar más importancia a lo que se dice, se omiten algunas palabras y se ponen puntos suspensivos. . . Indicación que se completa, páginas después, con esta otra; Se escribe mayúscula después de puntos suspensivos, según se infiere de los siguientes versos de Luisa Luisi:

> Divino Sol!. . . Divino Sol!. . . Penetras
> en mi alma y en mi carne. . . A tu llamado
> me cubro de coronas, como humano rosal. . .
> y brotan en mi alma canciones y sonrisas.

Yo no sé si será ilusión mía, pero a la verdad, mientras releo las Tablas Ortográficas no puedo apartar de mí el pensamiento de que, más de una vez, hasta las erratas han venido providencialmente a colaborar en este libro con la intención general del autor. Me explicaré. No es sólo gramático el bachiller Palomino. Si ya la calidad de los escritores a que acude en busca de ejemplos no bastara para prueba de su afinada sensibilidad artística, no tendríamos más que reparar en esos

mismos ejemplos para descubrir cómo en algunos casos el señor Palomino los ha retocado delicadamente, pero con marcado sello personal. Así se citan, verbigracia, los famosos versos de fray Luis:

¿Cuándo será que pueda
libre de esta pasión volar al cielo. . .?

Y así los de Calderón, para ilustrar una de las reglas sobre el uso de los dos puntos (precisamente aquella de las exclamaciones que resultan de una profunda reflexión):

¿Qué es la vida?: Un frenesí.
¿Qué es la vida?: Una ilusión,
un sueño, una ficción
un bien vano y pasajero. . .

Pues bien: aun los errores de imprenta parecerían, en estas páginas, puestos al servicio de un alto y noble fin: el perfeccionamiento estético de los textos originales. Véase cómo se transcribe la estrofa de Bécquer con que el señor Palomino apoya su octava regla para el uso de la coma:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su sueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.

En el ejemplar que tengo a la vista, el autor ha salvado la errata sustituyendo *sueño* por *dueño*, conforme al original. Pero ¡qué inesperado sesgo da esta errata al pensamiento lírico de Bécquer! El arpa olvidada de su sueño, como la concibió el anónimo linotipista de las Tablas, no es indigna de la olvidada por su dueño. Quiero ver en ella el símbolo de la noble preocupación ortográfica del bachiller Helí Palomino Arana. Afán olvidado de su sueño, afán desvelado. Afanosa vigilia de arpa que, entre una regla para el empleo de la coma y otra para el del punto, sabe hacer resonar de pronto los dulces y claros acordes de la poesía.

NOTA EDITORIAL

El encargo de "editar" estos *Estudios hispánicos* ha sido para mí un verdadero honor. He tratado de corresponder a él dignamente, poniendo el mayor esmero en las minuciosas tareas que se engloban *sub voce* "editar": he revisado lápiz en mano todos los originales, he salvado erratas de imprenta, he uniformado usos tipográficos, he puesto títulos a las notas que carecían de él (por haberse publicado como simples reseñas de libros), he traducido del inglés uno de los artículos, he decidido el orden de presentación de los materiales. . .; en una palabra, me he encargado de dejar todo listo para la imprenta. (También he leído las pruebas y he supervisado la hechura del índice onomástico).

Los originales que recibí de Denah Lida no son exactamente los que aquí se publican. Suprimí algunas cosas y añadí algunas otras. Sería prolijo y poco útil explicar el porqué de las supresiones. Mencionaré sólo, como ejemplo, las necrologías de Karl Vossler (1949) y de Amado Alonso (1952), las cuales quedarán guardadas para otra posible recopilación de trabajos de Raimundo Lida (que podría intitularse *Variedades de lingüística y literatura*). En cuanto a las adiciones, que proceden todas del archivo de Clara Eugenia Lida, son las siguientes: el ensayo sobre Korn, la segunda de las notas sobre Vaz Ferreira y, sobre todo, los curiosos materiales que resolví publicar en forma de "apéndices"; estos escritos juveniles (1938, 1943) nos muestran ciertamente al Raimundo Lida incisivo y certero que todos conocemos, pero también a un Raimundo Lida irónico y burlón que será, sin duda, una grata sorpresa para los lectores que no lo trataron personalmente.

Debo añadir que Denah Lida no sólo dio su aprobación a cada una de mis supresiones y adiciones, sino que me prestó su valiosísima ayuda, contestando a todas mis consultas y resolviendo todas mis dudas. (También Emma Susana Speratti Piñero me ayudó a corregir un pasaje defectuoso del artículo sobre Lacunza.)

He aquí la historia editorial de los materiales:

I

"Actualidad del *Amadís*": *Sur*, 1941, núm. 73, pp. 75-77.

"Lo demoníaco en la *Celestina*": *Boletín del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras*, Buenos Aires, 1936, núm. 18, pp. 1-4.

"Vértigo del *Quijote*": *Asomante*, Río Piedras, Puerto Rico, 1962, núm. 2, pp. 7-26.

"La «profesión» de don Quijote": *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12 (1958), pp. 83-85.

"De don Quijote a «Nuestro Señor Don Quijote»": conferencia inédita, redactada en inglés. (La traducción es mía.)

"Dos notas sobre las *Soledades* de Góngora", 1: *Boletín del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras*, 1935, núm. 15, pp. 24-25; 2: *ibid.*, 1937, núm. 20, pp. 9-12. [La segunda de las notas llama la atención sobre la importancia del manuscrito de Lisboa, y hay que observar que este llamado de atención es independiente del de Dámaso Alonso en su 2a. ed. de las *Soledades* (pp. 332, 335 *ss.*, 356-357): es claro que Lida, en 1937, no conocía aún esa edición, publicada en Madrid en los días en que estallaba la guerra civil española.]

"Gracián y el Barroco": *Hispanic Review*, 28 (1960), pp. 376-381.

II

"Sor Juana y el regateo de Abraham": *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 455-458.

"Lacunza en México": *Revista Iberoamericana*, 44 (1978), pp. 527-533.

"Imagen de Andrés Bello": *Revista de Historia de América*, 1948, núm. 26, pp. 479-482.

"Palabras de Sarmiento": *Testimonios sobre Victoria Ocampo* (volumen colectivo), Buenos Aires, 1962, pp. 180-183.

"Hacia el humor de Sarmiento": *Sur*, 1977, núm. 341, pp. 10-36. [Este largo artículo de *Sur* carece de notas. Las que aparecen en la parte II proceden de la *Hispanic Review*, 37 (1969), pp. 102-120, donde esa parte se había publicado con el título de "Contextos de humorismo en Sarmiento"; también la parte I se había publicado (sin notas) en los *Studies in Honor of Samuel Montefiore Waxman*, Boston, 1969, pp. 206-219.]

"Sarmiento y Herder": *Memoria del Segundo Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana* (agosto de 1940), Berkeley y Los Angeles, 1941, pp. 155-171.

"Korn, o el filósofo prudente": *Sur*, 1936, núm. 20, pp. 71-75.

"El *Fermentario* de Vaz Ferreira", I: *Revista de Filología Hispánica*, 1 (1939), pp. 77-79; II: *Sur*, 1941, núm. 82, pp. 66-69.

"La técnica del relato en *La gloria de don Ramiro*": *Cursos y Conferencias*, Buenos Aires, 1936, núm. 2, pp. 3-25.

III

"España sale de España": *Nosotros*, Buenos Aires, 2a. época, 2 (1937), pp. 350-352.

"Palabras de Juan Ramón": *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pp. 617-624.

"Camino del poema": *Filología*, Buenos Aires, 5 (1959), pp. 95-117. [Me permito recomendar la lectura del artículo de Leo Spitzer, "Adiciones a «Camino del poema»", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14 (1960), pp. 330-340.]

"Sobre las décimas de Jorge Guillén": *Jorge Guillén*, volumen colectivo editado por Biruté Ciplijauskaité, Madrid, 1975, pp. 317-332. [Una primera versión se había publicado en *Cuadernos Americanos*, núm. 100 (julio-septiembre de 1958), pp. 476-487.]

"Así que pasen treinta años": *Mundo Nuevo*, París, 1966, núm. 4, pp. 81-83.

IV

'Los testimonios de Victoria Ocampo": *Sur*, 1964, núm. 291, pp. 76-79.

"Ezequiel Martínez Estrada, intérprete de la vida argentina": *El Noticiero Bibliográfico* del Fondo de Cultura Económica, 2a. época, núm. 1 (noviembre de 1948).

"Homenaje a Silva Herzog": palabras leídas en la celebración del décimo aniversario de *Cuadernos Americanos* (enero de 1952). [Se publicó en la *Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, mayo de 1985.]

"La pasión literaria": *Diálogos*, volumen editado por María Esther Vázquez, Buenos Aires, 1978, pp. 429-447. [Este diálogo se publicó primeramente en *La Nación* de Buenos Aires, 13 de febrero de 1977.]

"Anderson Imbert y su flecha en el aire": *Sur*, 1938, núm. 43, pp. 80-84.

"Anderson Imbert, crítico": *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13 (1959), pp. 355-357.

"*Cárcel de tiempo*, de Tristán Fernández": *Sur*, 1942, núm. 90, pp. 56-58.

"Dos o tres Murenas": *Eco*, Bogotá, enero de 1977, pp. 24-32.

Apéndices

"La torre en guardia", I: *Sur*, 1943, núm. 104, pp. 104-106; II. *ibid.*, núm. 105, pp. 103-107; y III: *ibid.*, núm. 106, pp. 114-118. [Los tres artículos están firmados con el seudónimo "Antonino Rey".]

"Para la enseñanza de la ortografía": *Boletín del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras*, 1938, núms. 21/22, pp. 24-29.

ANTONIO ALATORRE

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ÍNDICE

APÉNDICES

Estudios hispánicos
se terminó de imprimir en abril de 1988, en
Editorial Tierra Firme, S.A. de C.V.
Se tiraron 2 000 ejemplares más sobrantes
para reposición.
Diseñó la portada Mónica Díez-Martínez.
La edición estuvo al cuidado
del Departamento de Publicaciones de
El Colegio de México.

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

"Todo anda, en Sarmiento, entrelazado", escribe Raimundo Lida en uno de los ensayos más ricos y complejos de este libro. Pero, ¿sólo en Sarmiento? También en Lida, seguramente porque su visión crítica tiene un centro muy definido: la pasión por el lenguaje... Pero el lenguaje es expresión: sociedad y persona en armonía o en conflicto; vía por la que avanzan los seres humanos hacia sí mismos. En este sentido, no sería absurdo afirmar que el centro, la pasión central de Raimundo Lida, en la vida y en la literatura, fue la búsqueda de la dignidad, de los caminos que van marcando los humanos en su voluntad de afirmar el bien y la justicia... Sólo que no en abstracto. Son concretos los textos y concretas son las historias y las tierras —países, continentes, culturas— que los producen...

No podemos sino pensar que el centro de la vida y la obra de Raimundo Lida, ese misterioso núcleo que hace que, también en él, todo ande "entrelazado", fue sin duda el humanismo. Humanismo en el sentido tradicional, como se usa ya muy poco (sabiduría, erudición, rigor, conocimiento de los clásicos); pero humanismo moderno: actitud crítica, un estar siempre al corriente, una actitud alerta ante las transformaciones sociales, una atención solícita a los cuidados del prójimo y a la enseñanza. Y, *siempre*, aquella capacidad de asombro. En suma: *humanismo* en toda la amplitud de su significado...

Los trabajos, cortos y largos, aquí recogidos recorren más de cuarenta años de insistente atención al fenómeno literario, en América y en España. Verá el lector que, con más o menos fuerza, en todos vibra lo que María Esther Vázquez, la testigo del diálogo Lida-Borges, llamó justamente "la pasión literaria".

(*Del Prólogo de Carlos Blanco Aguinaga*)



El Colegio de México